

ReVUe

Numéro 1 / 2010

Université de Silésie 2010



Périodique Multidisciplinaire des Étudiants des Langues Romanes

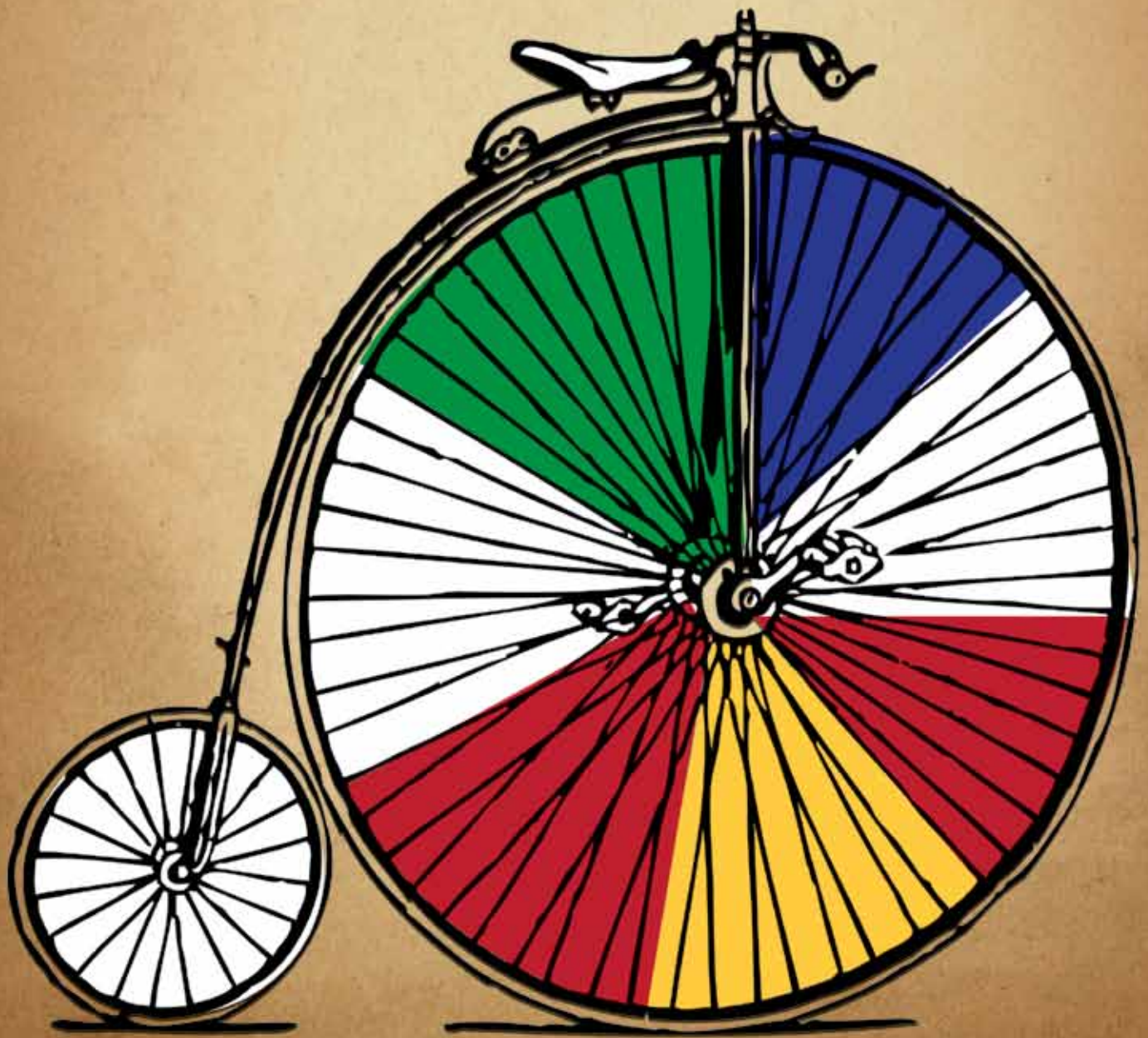


Table des matières:

4

Section française

30

Section espagnole

48

Section italienne

Nos auteurs:



**Izabela
Front**



**Weselina
Gacińska**



**Justyna
Kazun**



**Agnieszka
Łoska**



**Katarzyna
Odrzywołek**



**Anna
Paterman**



**Marcin
Porc**



**Katarzyna
Pustuł**



**Joanna
Szymańska**



**Anna
Stachowicz**

Rapporteurs:

*prof. dr hab. Jacek Lyszczyzna
dr Aleksandra Chrupała
dr Joanna Janusz
dr Karolina Kapołka
dr Michał Krzykawski
dr Andrzej Rabsztyń
dr Ewelina Szymoniak
mgr Ewelina Bujnowska*

Tout texte demeure la propriété de son auteur. Cependant, l'auteur permet à **ReVue** de publier, distribuer et archiver son texte. Après sa parution dans **ReVue**, l'auteur peut republier son texte dans un autre périodique à la condition que la mention de la parution dans **ReVue** soit clairement indiquée.

La reproduction des textes parus dans **ReVue** est permise pour une utilisation individuelle. Tout usage commercial nécessite une permission écrite de l'auteur.



Mateusz Król

Mesdames et Messieurs,
Chers Lecteurs,

J'ai l'honneur de vous présenter le premier numéro de **ReVue** – *Périodique Multidisciplinaire des Étudiants des Langues Romanes*.

Lors d'une longue discussion portant sur nos opinions et nos expériences dans le domaine de la philologie, nous avons décidé de créer une revue multilingue, gratuite, accessible en-ligne et, tout simplement, intéressante. Et voilà ! Vous lisez le premier numéro de *ReVue* qui contient dix articles de qualité, écrits en français, en espagnol et en italien.

Nous savons bien que les recherches universitaires des étudiants sont fort importantes pour chaque université. Néanmoins, nous nous rendons compte qu'il n'est pas facile pour nous de publier des textes dans des revues scientifiques professionnelles. C'est pourquoi notre projet, étant innovateur, s'ouvre aux chercheuses et chercheurs de Licence et de Master qui aimeraient présenter leurs idées intéressantes en forme d'articles. Nos textes portent sur les disciplines principales de la philologie telles que littérature, traduction, linguistique et didactique.

J'espère que notre *ReVue* permettra une diffusion plus simple des articles. Toutes personnes qui souhaiteraient publier un texte scientifique se verront la possibilité d'une parution au sein de notre périodique. Nous attendons donc vos contributions pour le prochain numéro de *ReVue*.

Je soulignerais que la publication de *ReVue* a été rendue possible grâce au soutien financier de la *Faculté des Lettres*, de l'*Institut des Langues Romanes et de Traduction* ainsi que du *Conseil des Étudiants de l'Université de Silésie*.

Je profite de la parution du premier numéro pour remercier Monsieur le Recteur, professeur Wiesław Banyś pour son soutien et le patronage officiel sur *ReVue*. Mes remerciements vont aussi à Monsieur le Doyen, professeur Rafał Molencki et Madame la Directrice, professeure Ewa Miczka pour leur ouverture à nos idées et leurs précieux conseils. Un remerciement tout particulier à Monsieur le professeur **Krzysztof Jarosz** - Président du Comité de rédaction, pour son aide tout au long de la création de notre périodique. Je remercie dr Karolina Kapołka, dr Wiesława Kłosek, dr Anna Nowakowska-Głuszak, dr Ewelina Szymoniak et dr Beata Śmigieliska – membres du Comité de rédaction. Je remercie également tous nos rapporteurs qui nous ont donné leurs opinions sur les textes publiés dans *ReVue* et je finirais par mes collaboratrices Carmela Gentile et Weselina Gacińska pour leur travail en tant que rédactrices responsables du numéro.

Je vous souhaite une bonne lecture,
Mateusz Król

Comité de Rédaction

prof. UŚ dr hab. Krzysztof Jarosz
dr Karolina Kapołka
dr Wiesława Kłosek
dr Anna Nowakowska-Głuszak
dr Ewelina Szymoniak
dr Beata Śmigieliska

Rédacteur-en-chef

Mateusz Król

Rédacteurs responsables du numéro

Carmela Gentile, Weselina Gacińska



Le Recteur
de l'Université de Silésie



La Faculté des Lettres



Le Conseil des Étudiants



Institut des Langues Romanes
et de Traduction
de l'Université de Silésie

Maison d'édition:



ReVue Section française

6

Qui êtes-vous Monsieur Le Clézio?

This article is not just a reflection which tries to find answers, in a subjective way, for the question contained in its title – who exactly is Jean-Marie Gustave Le Clézio.

At the beginning, the Author of the article describes her own feelings about the Nobel prize winners' writings and how he influences the reader. Besides, the presentation of the writer as well as his books is indispensable. The analysis of the themes presented by Le Clézio in his books, highlights the fact that his life influences his writing. At first, Le Clézio was treated as a representative of Nouveau Roman but he quickly became an unclassifiable author. However, the most important property of all Le Clézio works is to try and make the reader more sensible about the world around him.

Key words: *Jean-Marie Gustave Le Clezio, autobiography, finding inspiration in authors' life, Nobel prize winner, an unclassifiable author*

9

De la langue chez Gaetan Soucy

The style elaborated by Gaétan Soucy blends with the tendency present in modern Quebec literature – the tendency of deepened reflection over the language not only as a literary material, but first of all over the function it is to exercise in the authors' intention, emphasising the issues of the novel. In the case of 'The Little Girl Who Was Too Fond of Matches' the language plays a special role reflecting the complex process of gradual re-building the heroine's identity, negated to such an extent that she perceives herself as a boy, his father's son and his brother's brother. Creating her own language, being a mixture of archeologisms, surprising neologisms, a number of linguistic borrowings, phrases taken out of literature or colloquial expressions, the heroine tries to tame the world and to create herself anew. Her specific style seems to be not only a sign of rebellion against the rules established by her authoritative father but also a tool allowing the heroine to escape the closed masculine world, perfectly illustrating the change in the perception of one's identity. Despite a voice of criticism concerning the propriety of using such a complicated language, in the case of creating such a complex, even rhizomatic character it seems to be a fully justified operation.

Key words: *(own) language, freedom, rejection of norms and institutions, transformations and neologisms, child, identity, language, rebellion*

15

Le langage libérateur dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme

Bérénice Einberg is the heroine of the novel: *L'avalée des avalés* written by Réjean Ducharme. She rejects all the suppressing her norms, institutions and adults' world components in her quest for the absolute freedom. One of those rejected is the language: fossilized, based on rules which prevent it from evolution on one hand and overwhelming by multitude of useless words on the other. Transformations and neologisms aiming at improving the system and enable Bérénice to express her emotions are not enough. In consequence, the heroine decides to create her own language. Nevertheless, it will not serve the idea of communication but it will rather help to end any relationships connecting Bérénice with the world. The world which is malevolent and from which she tries to defend.

Key words: *(own) language, freedom, rejection of norms and institutions, transformations and neologisms*

ReVue Section française

18

L'image du vilain dans *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils

The present article seeks to analyze the character of the villain, a typical element of gothic literature, in the first French Canadian novel *The Influence of a Book* (*L'influence d'un livre*) by Philippe Aubert de Gaspé son. Comparing three images of the infernal personage created by Gaspé, we aim to find their common features and to answer the question of their origins and of how they are linked to the French-Canadians' history, culture and literature.

Key words: *villain, gothic literature, infernal personage, French-Canadian novel*

24

Erasmus - Partir ou ne pas partir ?

The Joanna Szymańska's text is strictly connected with students trips carrying out within the LPP/ ERASMUS programme . As a type of a report on the journey to France, it is also edited as an incentive as well as an instruction for candidates –to- be.

The article consists of two parts: in the first one the author briefly presents all good points of studying abroad, as well as the procedure of applying for this issue and whole way underwent by applicants. The second part, however, includes the summary of the one-year stay at the Orlean's University. Joanna Szymańska describes here her own experiences as a trainee, student of the University and also-city dweller. The entire composition is ended by a short résumé accurately summing up the abilities given to the students with this programme in the era of common Europe.

Key words: *LPP/ ERASMUS programme, studying abroad, France, international students*

27

Le bicentenaire de la naissance de Frédéric Chopin – de la classique à la high-tech

The text relates to different ways of commemorating Chopin's 200th anniversary through the world. The traditional ways are mentioned in the first place, e.g. concerts. Then, modern adaptations of Chopin's opuses are described. The next paragraph refers to museum exhibitions dedicated to the composer. Then, films and plays concerning the life and the art of Chopin are enumerated. A high-tech museum situated in Warsaw is described in the next place. The last paragraph mentions the Chopin's benches in Warsaw and a copy of the manuscript of one of Frederic Chopin's preludes which was sent into space.

Key words: *Chopin, 200th anniversary, celebrations, traditional, modern*



Agnieszka Loska

Qui êtes-vous Monsieur Le Clézio?

Jusqu'en 2008 peu connu en Pologne. En France longtemps considéré comme un écrivain pour les intellectuels. Souvent critiqué par ceux qui ne l'ont pas compris.

Tout cela change brusquement quand l'académie Nobel décerne son prix à Jean-Marie Gustave Le Clézio. Elle le décrit comme «un écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle» tout en restant «un explorateur d'une humanité au-delà et au-dessous de la civilisation régnante».

Il est vraiment difficile de parler de lui, pourtant il est indispensable de le présenter. Je n'écris pas ces mots pour prouver que la lecture de Le Clézio est facile. En réalité, c'est un auteur qui exige beaucoup de son lecteur et il n'écrit pas de livres faciles pour lui plaire. Chaque oeuvre contient un message, très souvent philosophique et soigneusement caché.

Mon aventure avec Le Clézio a commencé il y a deux ans. Aujourd'hui, je suis fascinée non seulement par ses ouvrages mais aussi par sa personne. J.-M. G. Le Clézio est un homme incroyable. Pourtant, j'avais eu besoin du temps pour l'apprécier.

En 2008, j'ai trouvé dans une bibliothèque pas loin de chez moi, un livre intitulé *Onitsha* et je l'ai emprunté,

encouragée par le fait qu'il ait été écrit par un lauréat du prix Nobel. À la maison, j'ai commencé la lecture et après quelques pages j'ai été déçue, car j'ai trouvé ce livre ennuyeux. Toutefois je n'arrivais pas à l'oublier, donc je continuais à le lire. J'ai réussi à le terminer et j'ai été vraiment heureuse d'en voir la fin. Un an après par la force d'*Onitsha* que j'avais toujours en mémoire, j'ai été poussée vers la recherche des informations sur son auteur et vers les autres livres de Le Clézio.

Qui êtes-vous Monsieur Le Clézio? Qu'y a-t-il dans vos livres qui fait qu'on ne peut les oublier?

Il a 23 ans quand il publie son premier roman *Le procès-verbal*. Son oeuvre compte aujourd'hui une trentaine de volumes et il ne cesse pas d'écrire. Gérard de Cortanze (l'un des grands spécialistes de J.-M. G. Le Clézio, membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique) explique dans son oeuvre intitulée *J.-M.G. Le Clézio* que ses livres présentent plusieurs thèmes, dont les plus importants sont : l'appréhension sensuelle du monde, l'exploration de l'enfance et de l'histoire familiale, le voyage et les peuples amérindiens, la nostalgie des mondes premiers. Mais commençons par le début.



Photo libre. Source : emetro.pl

Son aventure avec la littérature commence très tôt. Enfant, il baigne dans les livres : il adore les personnages de *Don Quixote* et de *Gulliver*. Vivant dans le monde de la littérature, il divise les gens en deux groupes : ceux qui lisent les livres et ceux qui ne le font pas. Néanmoins, pour lui, l'écriture est aussi très importante. Il ne cesse pas d'écrire depuis l'âge de sept ou de huit ans : poèmes, contes, récits, nouvelles, dont aucun n'a été publié. Il avoue que c'est une habitude, que ce n'est pas très important, qu'au lieu de *faire l'effort d'être comme tout le monde, il préfère rester dans sa chambre à écrire*¹. À ce jeune âge il veut être marin ou écrivain de bandes dessinées. Finalement, il deviendra écrivain, parce que –pour lui – ce n'est pas un vrai métier.

À l'âge de 23 ans et il remporte un grand succès - il obtient *Le Prix Renaudot*. Pourtant un grand écrivain polonais – Gombrowicz, après avoir fait connaissance de Le Clézio, note dans



Photo libre. Source : guardian.co.uk

son *Journal* que le plus grand problème de Jean-Marie Gustave Le Clézio c'est sa beauté et que sa vie ne convient pas au tragique qu'il présente dans son oeuvre. Heureusement, cette opinion n'empêche pas Le Clézio d'écrire.

Sa vie est-elle importante? Je suis convaincue que toutes les choses qu'il a vécues l'ont influencé. L'enfance à Nice, la guerre, le voyage en Afrique avec son frère et sa mère pour retrouver son père inconnu. Puis le mariage, les voyages, son deuxième mariage avec Jémia. Toutes ces informations on peut les retrouver sur Internet ou dans les livres. Bien sûr on analyse toujours les oeuvres de grands écrivains en y cherchant des éléments autobiographiques. Mais, peut-on faire cela?

Le Clézio parle beaucoup de l'écriture. Il nous explique que le rôle d'un écrivain consiste à lutter contre l'oubli et il ajoute qu'il est très important de n'écrire que sur les choses qu'on aime. En même temps il énonce *vouloir peindre la lumière, faire la musique avec les mots et à travers les mots, aimer ce qu'ils montrent, ce qu'ils savent trouver*². Pour lui, écrire, c'est une magie.

Son premier roman (*Le procès-verbal*) se rapproche du Nouveau Roman. C'est un mouvement littéraire des années 1942-1970 qui refuse les catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue – qui garantissait la cohérence du récit – et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité³. Jeune, Le Clézio aime expérimenter avec la forme et le style en s'approchant de Georges Perec, Michel Butor et Nathalie Sarraute – «les nouveaux romanciers». Les mots qu'il écrit sont agressifs. Il parle de la douleur, de la folie. Il est influencé par l'exis-

tentialisme. Certains critiques voient la ressemblance entre *Le procès-verbal* et *L'étranger* d'Albert Camus.

Ses expériences avec la forme et le style commencent à disparaître dans les années 1970. Jean-Marie Gustave Le Clézio écrit plus personnellement. De plus, il est changé par ses différents voyages et par la découverte de la culture indienne. Le temps qu'il passe chez les Indiens influence beaucoup sa pensée. Ils apprennent à Le Clézio de ne plus craindre le temps, de lui faire confiance, de ne plus avoir peur de la mort et de ne plus rejeter le renouvellement des générations. Grâce à eux, il comprend mieux la nature et sa simplicité. Il s'éloigne de la société contemporaine. Fasciné par son séjour au Mexique il publie plusieurs livres, dont *Les Géants*, *Hai*, *Mydriase*.

Le thème du voyage est souvent accompagné par les motifs d'onirisme et de méditation. Le Clézio est aussi proche de la recherche culturelle. Il est un observateur insatiable du monde. Alors, quand il écrit ses livres il puise dans ses nombreuses fascinations et pour cela il est présenté fort souvent comme un écrivain indassable.

Observateur, il ne reste néanmoins pas passif. Il lutte dans ses livres contre le monde mercantile (*La Guerre*) ou l'exploitation d'être humain (*Hasard*, *Désert*). Le Clézio condamne

l'impérialisme colonial (*Désert*) et la guerre (*Le Chercheur d'or*, *Onitsha*). Il est un écrivain écologiste engagé, il reste toujours proche de la nature et c'est pour cela qu'il souligne l'importance de l'environnement dans *Terra Amata*, *Le Livre des fuites*, *La Guerre*, *Les Géants*. *Pour lui écrire, enfin, c'est avant tout agir*⁴.

Finalement, il aborde des thèmes plus personnels, liés à sa famille. Les traits autobiographiques sont visibles dans plusieurs de ses romans – *Onitsha*, *Voyage à Rodrigues*, *L'Africain*, *Ritournelle de la faim*. Cependant Le Clézio avoue que *[ses] livres sont fondés sur des événements dont [il a] été proche, mais ne sont jamais autobiographiques*⁵. Il ajoute qu'il parle d'événements importants pour lui, pourtant d'après lui *l'idéal c'est de ne pas avoir de biographie*⁶.

Dans *L'Africain*, il esquisse un portrait de son vrai père pour comprendre ses origines et tout simplement lui-même. De plus ce petit livre tente de connaître mieux ses parents et d'*annuler symboliquement le malentendu entre père et fils*⁷.

Bien sûr, son oeuvre est beaucoup plus complexe, c'est pourquoi il est difficile de parler brièvement de Le Clézio. Couronné par de nombreux prix littéraires en France et ailleurs il est traité comme l'un de plus grands écrivains contemporains de France.



Photo libre. Source : nobelprize.org



© The Nobel Foundation. Photo Ulla Montan.

Quelle est donc la réponse à notre question? Qui êtes-vous Monsieur Le Clézio? Je pense que Gérard de Cortanze a déjà répondu à cette question, alors j'aimerais bien le citer:

Le Clézio est tout sauf un tendre et un naïf, un rêveur, un utopiste. Quand il le faut, il sait frapper, dénoncer, il va jusqu'au bout de ses engagements, défend avec ce qu'il croit juste : J.-M. G. Le Clézio est un homme de combats⁸.

Pour moi, Le Clézio est un écrivain qui apprend à son lecteur la vie et l'appréciation du monde qui l'entoure. Un écrivain qui essaie d'expliquer à travers ses oeuvres que l'homme doit rester humble devant la terre car elle ne lui appartient pas. Un écrivain qui veut toucher son lecteur et le pencher vers la réflexion. Un écrivain qui tout simplement parle de la vie telle qu'elle est sans l'idéaliser.

¹ G. de Cortanze : "J.M.G. Le Clézio. Le nomade immobile". Paris : Gallimard 1999, pp. 62-63.

² G. de Cortanze : "J.-M. G. Le Clézio". Paris : Gallimard/Culturesfrance 2009, p. 66.

³ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-nouveau-roman/>

⁴ G. de Cortanze : "J.-M. G. Le Clézio". Paris : Gallimard/Culturesfrance 2009, p. 69.

⁵ Ibidem, p. 74.

⁶ Ibidem, p. 81.

⁷ M. Borgomano : "Figures de pères". *Europe. Revue littéraire mensuelle* No957-958/Janvier-Février 2009, p. 157.

⁸ G. de Cortanze : "J.-M. G. Le Clézio". Paris : Gallimard/Culturesfrance 2009, p. 50.

Repères chronologiques

1940, 13 avril – Naissance à Nice. Ses parents, Simone et Raoul Le Clézio, sont cousins germains. Ils sont originaires de l'île Maurice où avait émigré leur ancêtre breton François Alexis à l'époque de la Révolution.

1948-1949 – Voyage au Nigéria. Entreprenant l'écriture de deux récits pendant la traversée (*Un long voyage* et *Oradi noir*)

1950-1951 – Retour du père qui impose un mode de vie spartiate et un régime alimentaire typiquement mauricien

1957 – Admis en lettres supérieures à dix-sept ans

1959 – Lecteur de Français à Bath (Angleterre)

1960 – Epouse à Londres Mari—Rosalie, jeune fille née à Varsovie, de mère polonaise et de père officier français

1963 – Lauréat du prix Théophraste Renaudot pour *Le Procès-verbal*

1964 – Obtention du Diplôme d'Etudes supérieures

1972 – Reçoit le prix Valery Larbaud pour l'ensemble de son oeuvre

1975 – Mariage avec Jémia

1976 – Soutenance d'une thèse d'histoire à l'université de Perpignan

1991 – Publication du roman *Onitsha*, inspiré par le voyage au Nigéria de 1948

1992 – Installation à Albuquerque

1998 – Reçoit le prix littéraire Prince Pierre de Monaco pour *La fête chantée* et autres essais de thème amérindien

2002 – Elu membre du jury Renaudot

2004 – Publication de *L'Africain*, ouvrage biographique dédié à son père

2007 – Signataire du manifeste «Pour une littérature-monde en français» publié dans *Le Monde* le 16 mars

2008 – septembre - le prix suédois Stig Dagerman. Le 8 octobre – le prix Nobel de littérature lui est décerné

D'après *Europe. Revue littéraire mensuelle*; no 957-958, janvier-février 2009



«Je suis un écrivain d'imagination. (...) J'ai fait ma vie sur l'irréel»

Gaétan Soucy, photo de Jean-Luc Bertini (Opale).



Anna Paterman

De la langue chez Gaétan Soucy

Alice au pays du langage perturbé. L'originalité de la langue dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy.

La problématique de la langue, outre qu'elle est omniprésente dans la littérature du Québec depuis ses origines, est devenue une sorte de catalyseur déclenchant toute son évolution. L'interrogation sur

la langue n'englobe plus de simples procédés lexicaux, mais fréquemment, se focalise sur sa propre existence, son statut ainsi que sur les principes de son fonctionnement. La réflexion sur le langage, apparaissant au cours

des décennies, était le lieu de rencontre de nombreuses thématiques, reflétait plusieurs points de vue et positions idéologiques, il est donc compréhensible qu'actuellement, la question «de représentations langagières [prenne]

une importance particulière¹ dans la littérature québécoise. Lise Gauvin mentionne plusieurs écrivains dont les rapports avec leur langue d'écriture sont les plus considérables : à Assia Djebar et Gaston Miron, qui devaient «trouver sa langue dans la langue» et s'éloigner d'une langue pour «écrire une langue»², il nous semble pertinent d'ajouter le nom de Gaétan Soucy, la langue qu'il conçoit visant à exprimer la complexité de la notion d'identité.

Lauréat du Grand Prix du livre de Montréal (1998), du Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec (1999) et du Prix des Libraires (2003) couronnant l'ensemble de son œuvre, pour n'énumérer que ceux les plus renommés, finaliste du prestigieux Giller Prize (2006), Gaétan Soucy dans ses textes associe une écriture qu'au premier abord peut apparaître simple : pleine de mots d'enfants et d'expressions familières, voire vulgaires, à «une gymnastique syntaxique»³ : un style qui prouve son talent et une maîtrise exceptionnelle de la langue, jouant un rôle fondamental. Son troisième roman, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*⁴, écrit d'un seul souffle⁵, dès les premières lignes, introduit le lecteur dans un monde énigmatique où tous les repères s'avèrent déstabilisés. Le roman, ou bien le «testament» (20) du personnage principal, commence par la découverte du père pendu dans sa chambre; l'auteur met en scène deux enfants enfermés dans un domaine coupé du monde, qui voient leur univers se briser, le père étant «[leur] mortier» (13). Reclus et étrangers à la notion de civilisation, mais instruits, les deux frères s'interrogent «[q]ue faire, que devenir lorsque celui dont tout dépendait décide de disparaître»⁶. Désormais, ils doivent «prendre l'univers en main» (13), quitter pour la première fois le manoir, sortir

de l'univers paternel afin de se rendre au village et d'acheter un cercueil pour enterrer le parent. La rencontre avec le monde du dehors provoquera de profondes modifications dans le quotidien des enfants et engendra la quête identitaire du personnage principal.

«Comment décrire l'indescriptible?», cette identité nomade, se demande

Einberg, l'héroïne du roman de Réjean Ducharme⁹. Ainsi, le style particulier dont se sert l'héroïne correspond à son caractère et met en évidence le processus de réinvention de son identité s'avérant une structure à l'image du rhizome¹⁰ : non pas préconstruite ni unifiée, mais polysémique, en construction incessante. Comme Ducharme, dont Bérénice allait jusqu'à inventer son propre langage,

“**La langue particulière qu'emploie l'héroïne devient une sorte de rébellion contre le langage usuel : le « testament » qu'elle écrit semble être le premier pas vers l'acceptation de son identité.**”

Marie-Andrée Chouinard⁷, et elle propose la recette : «[t]rois toutes petites semaines d'écriture d'une densité sans doute rare», les mots qui glissent d'un registre à l'autre, le langage constitué d'une parole erratique, lourde d'archaïsmes et d'innovations lexicales. Le héros⁸ principal créé par Soucy s'insère d'autant plus dans ce monde détraqué qu'il s'est composé un genre qui n'était pas le sien : la fille enceinte, au point d'accoucher de l'enfant de son propre frère, se croit un garçon. Alice se prend pour un fils, un peu manqué quant à l'aspect physique, mais plus intelligent que son frère.

La langue particulière qu'emploie l'héroïne devient une sorte de rébellion contre le langage usuel : le «testament» qu'elle écrit semble être le premier pas vers l'acceptation de son identité. Alice se sert de la langue étonnante, pleine d'expressions déconcertantes et de mots inventés à la Bérénice

«le bérénicien», Gaétan Soucy crée une fillette qui dépasse les limites et malmène la langue. L'idiolecte de la narratrice est inventé et personnalisé au fur et à mesure du récit, et reflète la construction progressive de son identité. Quoiqu'elle se présente elle-même comme un «secrétarien», ce qui fait penser à un «secrétaire à rien», un «secrétaire qui ne sert à rien», attendu qu'Alice prétend avoir brûlé le «testament» que le lecteur a devant ses yeux, le langage devient finalement l'outil fort important de différenciation et de libération.

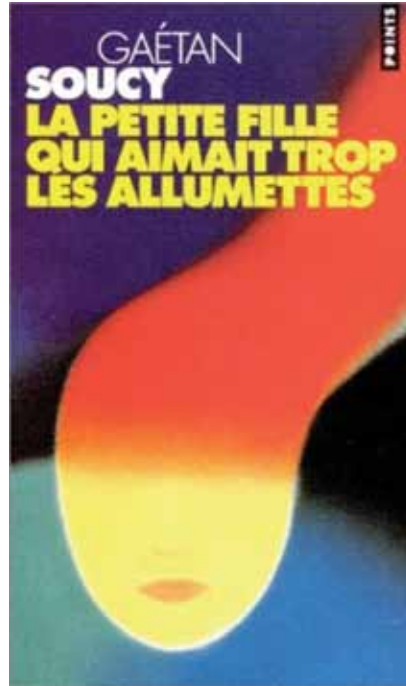
La langue nouvelle que l'auteur a inventée pour mettre en relief un contraste entre celle de l'héroïne et de son père, ainsi que celle du monde extérieur, donne la prééminence à l'oralité, ce qui paraît logique, vu que le narrateur s'adresse à l'inspecteur des mines et est obligé à «écrire trop vite pour [s]e relire»

(53). Nous pouvons observer l'usage de plusieurs formules phatiques : «*savez-vous ce qu'il m'a dit*» (101) ou «*et je vais vous dire*» (113). La narratrice multiplie «*à la manière des conteurs les est-ce que je vous l'ai déjà dit et vous pouvez me croire*»¹. Outre les apostrophes et de nombreuses interjections, l'héroïne a recours aux onomatopées : «*peuh*» (notamment 28), «*dooong... dooong*» (46), «*et zou*» (79), «*bah*» (130), «*beurk*» (140) ou «*prrou pou-pou*» (137). Nous retrouvons aussi des paronomases amusantes : «*ils portaient des sceaux, ou quelque chose d'approchant, en sots qu'ils sont*» (171).

La langue qu'emploie Alice est remplie de mots d'enfants¹² étant la marque de son côté enfantin, immature, mais également le signe d'une certaine fraîcheur: elle dit «*une boîte à mort*» (49) pour décrire «*un cercueil*», et «*chapeau*» (62, 79), «*cerveau*» ou «*bourrichon*» (108, 123) pour «*tête*». Ne sachant pas le nommer, elle décrit un orgue comme «*l'instrument à tuyaux de papa*» (60), et au lieu d'auxiliaire de la négation «*rien*», elle dit «*je n'entends pain*» (116). Elle fait aussi des pataquès, des fautes de langage en disant : «*la croûte céleste*» (78) pour «*la voûte céleste*», «*la chaise en crottin*» (118) au lieu de «*la chaise de rotin*», ou en confondant «*une cornemuse*» avec «*une arquebuse*» (140).

Fort souvent, l'héroïne utilise des proverbes, mais soit en les déformant, soit en négligeant de les terminer, ce qui peut-être la manifestation de sa volonté de dépasser les schémas établis. Elle dit «*depuis lurette*» (14) à la place de «*depuis belle lurette*», et ne finit pas le proverbe «*on n'apprend pas à un vieux singe*» (60) dont la suite est : «*à faire la grimace*». Plusieurs fois, les

proverbes sont déformés : le narrateur trouve par exemple qu'*«on n'apprend pas à un vieux singe à faire de la théologie»* (45) et annonce que «*ça [l]'a mis les mots à la bouche*» (77), à la place de la locution «*ôter les mots de la bouche*». Dans le cas des expressions de la vie courante (fréquem-



La couverture de la première édition de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*.

ment vulgaires), parfois, il manque de suite - Alice dit tout court «*de toute ma putain*» (54), au lieu de «*de toute ma putain de vie*». La narratrice modifie aussi l'expression «*prendre son courage à deux mains*», en constatant : «*je pris mon courage à deux jambes et poursuivis ma route*» (90).

L'éducation paternelle a laissé des traces dans le langage de l'enfant, ce qui est visible dans la citation inexacte de Hamlet de Shakespeare : «*quelque chose commençait à tourner de travers au royaume du danemark*» (95), ou dans la phrase : «*je leur répondrai par le trou de mes canons*» (131), prouvant la connaissance de l'histoire de la Nouvelle France¹³. Pour-

tant, elle confuse les titres de deux fables de La Fontaine *Perrette et le pot au lait* et *Le renard et le corbeau*, en disant «*réciter perrette et le pot au corbeau*» (148).

L'héroïne joue avec les mots et avec la syntaxe : elle pose le «*talon sur*» quelque chose (18) au lieu de «*poser le pied sur*», et s'amuse en disant «*avertir le mère*» (74) à la place d'*avertir le maire*, ou en nommant son premier amour «*l'inspecteur des mauvaises mines*» (145). Plusieurs de ces tournures prouvent le sens de l'humour de l'enfant. Alice constate que «*rien n'épuise comme l'inaction*» (29) et que «*l'intelligence [...] est comme les enflures*⁴, *on ne décide pas d'en avoir comme on veut*» (168). Les redondances qu'apparaissent dans le texte semblent être plutôt amusantes : «*[q]uoi qu'on fasse et qu'il en soit, et aussi loin qu'on aille*» (138), d'autant plus que la narratrice s'interroge sans cesse sur le sens des mots qu'elle emploie : «*[le] méprisement. Je ne sais pas si le mot existe, mais il le mériterait*» (86), et «*comme si c'était des bébés de maison, si je sais bien ce que c'est qu'un bébé*» (45). Fréquemment, Alice commet les erreurs de conjugaison et de construction, par exemple : «*je déguerpiissions*» (123) et «*déguerpiissé*» (126) pour «*déguerpi*» (de plus, l'auteur s'amuse à y ajouter le verbe «*pisser*»).

Néanmoins, le langage créé par Soucy n'est pas vraiment enfantin et basé uniquement sur l'oralité, étant donné que l'héroïne se sert des formules très soignées et qu'elle s'attache à utiliser la syntaxe à la «*saint-simon*». Elle construit les phrases avec emphase : «*L'inspecteur avait trois belles lignes de sang, filles de mes œuvres, qui perlaient sur sa joue*» (87). Elle crée les phrases en abusant du style élevé et de grands mots, ce qui parfois va de pair avec l'incompréhension

de la part du lecteur :

Je tourne lentement sur moi-même avec ma jupe amie de saturne qui est ma planète, et je ris sans que ça paraisse dans le petit autel de mon silence, pareille comme elle. Mes pieds vont légers à l'exemple des oiseaux qui font leur vol autour de mon corps et qui ont la couleur de mes yeux, car tous les oiseaux valsent avec moi, c'est mon secret [...]. (89)

De plus, la narratrice se sert non seulement du subjonctif, mais aussi elle respecte l'imparfait du subjonctif, en disant : «*j'osasse*» (127) ou «*utilisassions*» (26), ce qui semble être l'inspiration de la syntaxe de Saint-Simon.

Constamment, l'héroïne néglige les majuscules des noms propres, en les insérant dans le groupe des noms communs, ce qui peut être interprété comme une marque de dépréciation de l'autorité de l'univers paternel. Elle écrit en minuscule les noms et les prénoms : «*ariane*» (134), «*ève*» (31), «*jésus*» (176), «*paul-marie*» (82), «*paschal*» (110) ou «*chopin*» (107), ainsi que les titres des œuvres : «*les fleurs du mal*» (68) et «*perrette et le pot au corbeau*» (148). Elle ne respecte pas les règles quant aux noms des pays et des planètes : «*danemark*» (95), «*japon*» (25), «*jupiter*» (134) et

«*saturne*» (89).

En outre, nous pouvons remarquer un certain contraste dans le vocabulaire d'Alice : d'un côté, suite à l'éducation puritaine, elle se sert des termes néo-bibliques, de l'autre, elle ne s'empêche pas d'employer les mots vulgaires, voire blasphématoires. Tout comme son père, la narratrice dédaigne «*les vanités d'icibas*» (139), elle considère la vie comme «*le terrestre séjour*» (114) et leur maison appelle une «*demeure terrestre*». Cependant, elle divise le monde nettement : toutes les femmes sont des «*putes*» ou des «*saintes vierges*», sans que l'héroïne sache la signification exacte de ces mots : «*Toutes les mères sont des putes mais on peut aussi dire saintes vierges si ça nous chante, la nuance est infime*» (70). La narratrice ne saisit pas cette nuance par manque de contact avec les femmes, le féminin étant depuis longtemps ignoré dans l'univers paternel.

La mort de la mère dans l'incendie provoqué par le «*Juste Châtiment*», la sœur

jumelle de l'héroïne principale, entraîne un nouveau mode de vie. Dorénavant, le père, tombé dans le désespoir, se résout à éliminer tout ce qui est féminin, et élève ses deux enfants comme des garçons, sans faire aucune allusion à une quelconque présence maternelle. L'image de la mère que fait naître Alice dans son grimoire n'est composée que des bribes de souvenirs lointains et basée uniquement sur les dires du père. Le texte est rempli d'archaïsmes¹⁵, ce qui est naturel, vu que la plupart du temps, la narratrice passe dans la bibliothèque, entourée de textes anciens. Ainsi, elle utilise le verbe «*cuider*» (72), ce que *Le Thresor de la langue françoise* de Nicot définit comme «avoir opinion, estimer, présumer que quelque chose soit». Alice dit aussi que «papa allait à leur rencontre» (36), en employant l'archaïsme dont le sens nous pouvons dégager : «rencontre», et utilise le mot «remembrance» (71) pour une «image», un «souvenir». En choisissant «*un joli mot*» (67), le verbe «*ramentevoim*» (67), l'héroïne s'interroge : «je ne sais pas si ça existe», tandis qu'il existe dans l'ancien français et signifie «avoir des souvenirs».

Outre les mots archaïques, nous observons plusieurs néologismes créés par Gaétan Soucy, reflétant le mieux, semble-t-il, l'identité rhizomatique de la narratrice. L'auteur invente les constructions «*calmer le bolo*» (94) et «*s'en taper le bolo*» (171), où «*bolo*» signifie «tête».

La femme qui possède des or-



Photo de Lars Eivind Bones
www.dagbladet.no

ganes masculins est appelée une «couilleuse», et ceux qui assistent à un enterrement portent le nom des «enter-rants» (56). Sauf un «secrétarien», que nous avons noté plus haut, Soucy crée un substantif féminin «figette» (14) dont la base est le verbe «figer», ce qui signifie «immobiliser, paralyser» et décrit le comportement de l'héroïne lorsqu'elle a peur. Aussi le nom «ovembre» (89) et l'adjectif «simoniaque» (98), sont-ils dus à l'invention de l'auteur, le premier signifiant probablement «octobre» et créé à l'exemple de «novembre» et «décembre», et le deuxième, qui n'a pas son sens habituel : «coupable de simonie», mais réfère à Saint-Simon.

Malgré la vie dans l'isolement complet et le manque de contact avec les villageois, les enfants présentent la connaissance de nombreux québécoisismes¹⁶, ce qui peut suggérer que l'action se passe au Canada. À quelques reprises, l'héroïne emploie l'expression «au plus sacrant» (43) faisant allusion blasphématoire à Christ et signifiant «au plus vite». Elle déforme aussi la formule «ou bien donc», en disant à la manière québécoise «ou be-don» (99). Pour décrire «la tombée de la nuit, le crépuscule», la narratrice utilise le substantif «la brunante» (111), et au lieu de dire «c'est mon problème», «c'est mon épreuve», elle dit «c'est ma croix» (150). Maintes fois, elle recourt au verbe «gar-rocher», propre aux habitants du Canada et de la Louisiane, dont la signification est «jeter, lancer»: la narratrice «garrochait le sac de sous» (88) et son frère garrochait «des bombes partout» (132). Alice se sert aussi de deux expressions formées du verbe «sacrer» : «sacrer le camp» (179), ce qui signifie «partir, s'en aller» et un «saprement» (161), la forme adoucie du juron québécois «sacrament». Le lexique relève également quelques anglicismes ; l'héroïne entre dans un «magasin général» (48), le mot qui est la calque de l'anglais «general store». Elle em-

ploie aussi les mots «support moral» (56), pour «un soutien moral», et «insécure» (119), l'adjectif anglais que se traduit par «anxieux», «inquiet», «tourmenté».

L'héroïne ne se limite pas à l'usage du québécois ; sa langue témoigne de la connaissance de l'argot français, souvent assez récent. Elle l'utilise avec habileté, en construisant la phrase : «je passerai l'arme à gauche, à la papa» (100), composée de deux expressions argotiques, dont la première signifie «mourir», et la deuxième, «à la papa», a le sens de «sans hâte, sans peine, sans risque». D'ailleurs, cette expression dénonce le rôle prépondérant du père dans son quotidien. La mère étant absente et associée à un passé bien lointain, Alice se sert de la tournure argotique renvoyant à la figure paternelle.

À côté des termes familiers, comme «bibibi» (76, «moi»), «frérot» (13), «sœurette» (32) ou «dingue» (155, «fou»), elle se sert de plusieurs mots vulgaires et choquants, tels que «putain» (54) ou «bite» (45, «pénis»). Outre cela, la langue d'Alice prouve un vaste savoir dans le domaine des parlers régionaux : elle connaît, entre autres, le mot «bougne», appartenant au patois urbain bordelais, dont la signification est «la tête, la gueule»¹⁷. Enfin, la narratrice éprouve «la trouille satanée» (126), dont l'équivalent dans la langue familière est «une peur horrible».

En ce qui concerne les métaphores et les comparaisons créées par Soucy, nous apercevons un contraste indéniable : soit il invente les phrases banales, pleines de brutalité, mais réalistes, soit il nous propose les expressions exceptionnelles : surprenantes et originales. Il semble que cette opposition constitue en quelque sorte le reflet de l'identité de l'héroïne : indéterminée, perplexe, toujours en train de se construire. D'abord, l'auteur décon-tenance par la simplicité et par la bana-

lité de ses créations. Il met dans la bouche de l'héroïne les métaphores dépourvues de fantaisie : «les orbites» sont donc «la maison des yeux» (149), et un «angelot» (55) correspond à «un enfant». Par ailleurs, d'autres expressions témoignent d'une grande inventivité : le père était un «mortier» (13) et l'héroïne et son frère, ses «poupées de cendre» (164), tandis que les mains de la narratrice semblaient «aux vagues d'ovembre sur l'étang» (89). Parfois, le style est orné d'images, de métaphores très complexes : la musique se veut «une abjection, une pieuvre avide qui se nourrit de nous. [...] une plaie qui vit et ressuscite à chaque note» (57).

Incontestablement, Gaétan Soucy se proposait de créer une langue originale et compliquée, pourtant, il paraît qu'il l'a faite incohérente. En changeant sans cesse de registre et de style, l'auteur avait l'intention de restituer le drame de son personnage, mais il a rendu le texte difficilement compréhensible. Le roman «est inégale, incapable de garder le ton juste et de suivre le rythme épuisant de cette valse à mille temps»¹⁸, constate Michel Biron. Néanmoins, les mots employés par l'héroïne ont pour but d'accentuer sa quête identitaire et l'acte de sa délivrance. La langue reflète également l'univers détraqué, sans repères sûrs, et le choc que provoque la mort du père, impliquant de profondes modifications dans la vie de l'enfant. Le rapport que la narratrice entretient avec les mots est confus ; elle dit : «tous mes amis sont des mots» (89), mais ajoute aussitôt :

Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et, avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les mots. (142)

Les mots sont ainsi «jetés» par l'héroïne comme des pierres, sans savoir

quel effet ils vont produire. Ils deviennent même des créatures à part entière : «[I]es mots se forment dans l'enceinte de mes joues et ma langue les balaye au-dehors avec une célérité dont on n'a pas idée, et tout cela surpassait peut-être la tête» (49). Cette écriture étrange permet à la narratrice de «décrire l'indescriptible», de révéler l'indicible.

Vu que «[t]out ici est unique et concourt à une évasion totale : le langage, l'atmosphère, l'idée, les personnages»¹⁹, Soucy doit avoir recours à de nombreux procédés : il invente une langue difficile à déchiffrer, sombre, tout comme le monde qu'il représente. Toute cette multiplicité des styles a pour but de créer l'impression de la singularité du personnage principal et du monde dans lequel il est claustré. La langue témoigne de l'omniprésence de la figure paternelle et du manque de la partie féminine, successivement effacée par le parent. Cette absence maternelle semble ne pas importer à la narratrice et c'est la perte du père qui bouleverse la vie ordonnée des enfants. L'influence de cette situation familiale boiteuse sur la narratrice et sur son récit se montre énorme : son écriture est fort souvent hésitante, tout comme l'héroïne qui n'est pas certaine de son passé révélé peu à peu. Ainsi, il paraît qu'Alice se réinvente à travers le langage.

En outre, comme le note Aurélien Boivin, le roman peut être «la métaphore du Québec»²⁰ : comme si, en fabriquant une langue nouvelle, l'auteur voulait non uniquement refléter l'identité pluridimensionnelle de son héroïne, mais également promouvoir la créativité linguistique. Aussi, Soucy semble faire un clin d'œil, en indiquant que « la langue québécoise est différente de celle que l'on parle en France»²¹, malgré plusieurs expressions provenant du patois hexagonal. Pierre Lepape par-

tage cette opinion, bien que Soucy ne prononce jamais le nom du Québec :

*Il existe [...] une fable québécoise qui circule dans La petite fille, l'histoire de cette famille longtemps unie sous le joug d'une religion paternaliste et qui doit désormais affronter le déchirement fratricide entre le repli batailleur de l'un et l'ouverture confiante de l'autre, pendant qu'un vagabond étranger profite de la mésentente pour piller la maison des deux frères [...].*²²

À travers son roman, Gaétan Soucy défend non uniquement le québécois, mais aussi toute inventivité que fait évoluer la langue. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* peut être facilement prise pour la métaphore du Québec, mais le monde créé par Soucy n'est jamais simple et limpide ; les questions soulevées sont de type aporétique : leur interprétation n'est pas unanime. La question identitaire se lie à la réflexion sur la fonction du langage et sur la signification des mots. De cette manière, ces «désordres langagiers»²³ non seulement témoignent de la présence du renversement dans cet univers clos du à l'écroulement du modèle patriarcal, mais également correspondent à l'identité mouvante de l'héroïne principale : pluridimensionnelle, à l'image du rhizome, toujours en construction.

La problématique abordée dans l'article est développée par l'auteur dans son mémoire de maîtrise rédigé sous la direction de Madame le Professeur Magdalena Wandzioch.

L'article rédigé sous la direction de Madame le docteur Karolina Kapotka.

1 GAUVIN, Lise, «Langagement : l'écrivain et la langue au Québec», Montréal, Boréal 2000, p. 8

2 Ibid., p. 11.

3 BIRON, Michel, «Autour de quelques morts», *Voix et Images*, vol. 24, no 2 (71), 1999, p. 407.

4 SOUCY, Gaétan, «La petite fille qui aimait trop les allumettes», Montréal, Boréal 1998. Désormais, toutes les citations et paraphrases seront indiquées dans le texte par le folio entre parenthèses et renverront à cette édition. Aussi, nous les soulignerons par la mise en italique.

5 À la fin du volume, nous retrouvons les dates : «27 janvier – 24 février 1998» (180).

6 LEPAPE, Pierre, préface «C'est horrible comme c'est beau» in : SOUCY Gaétan, op.cit., p. III.

7 CHOUINARD, Marie-Andrée, *Le Devoir*, 17 et 18 octobre 1998, p. D-1.

8 Le narrateur masculin (ou plutôt le narrateur écrivant au masculin) de la première partie du roman, dans l'avant-dernier chapitre s'avère être une narratrice qui consent à accepter son sexe.

9 DUCHARME, Réjean, «L'Avallée des avalées», Paris, éd. Gallimard, 1966.

10 La notion est à DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, in *Rhizome*, Paris, éd. de Minuit, 1976.

La notion du rhizome semble être une métaphore parfaite de l'identité se multipliant et se renouvelant sans cesse, procédant comme le modèle rhizomatique dans lequel chaque élément peut influencer tout autre, et qui «connecte un point quelconque avec un autre point quelconque», ne suivant pas une ligne de subordination hiérarchique, vu qu'elle incarne une structure sociale oppressive. Aussi, l'identité de l'héroïne du roman soucier est-elle pluridimensionnelle, à l'image du rhizome, irréductible à l'Un, caractérisée par le mouvement.

11 CHARTRAND, Robert, «Les mémoires d'enfer d'une petite fille», *Le Devoir*, 31 octobre et 1er novembre 1998, p. D-3.

12 Afin de déchiffrer la langue compliquée d'Alice, nous nous sommes servie du *Nouveau Petit Robert de la Langue Française 2009* et du *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

13 La déformation de la phrase célèbre de Louis de Buade, comte de Frontenac, commençant la bataille lorsqu'en 1690, les Anglais tentent de prendre Québec : « Je ne vous ferai pas tant attendre. Non, je n'ai point de réponse à faire à votre général que par la bouche de mes canons et à coups de fusil ». Cf GRABOWSKI, Jan, *Historia Kanady*, Warszawa, Prószyński i S-ka, 2001.

14 Dans sa langue, «les enflures» signifient «les seins».

15 Nous nous sommes appuyée sur NICOT Jean, *Le Trésor de la langue française, tant ancienne que moderne*, version de 1606: <http://www.lexilogos.com/nicot.htm>. Les définitions des archaïsmes que nous citons sont tirées de cette édition.

16 Pour l'analyse des québécoïsmes et des emprunts à l'anglais, nous nous sommes servie des ouvrages suivants : *Nouveau Petit Robert de la Langue Française 2009* ; MIENEY, Lionel, op. cit., PELLERIN, Jean, «Pour l'amour de la langue française au Québec et au Canada», Montréal, Guérin, 1998 ; BÉLIVEAU, Marcel et GRANGER, Sylvie, «Savoureuses expressions québécoises», Monaco, Éditions du Rocher, 2000 ; VILLIERS de, Marie-Éva, «Le vif désir de duren», Montréal, Québec Amérique, 2005 ; DESRUJISSEAU, Pierre, *Trésor des expressions populaires. Petit dictionnaire de la langue imagée dans la littérature québécoise*, Québec, Bibliothèque Québécoise, 2007.

17 D'après le Dictionnaire du Bordelais en ligne : <http://www.audetnico.neuf.fr/dictionnaire%20bordelais.doc>.

18 BIRON, Michel, op.cit., p. 409.

19 GRENIER, Jacques, «Le vaste monde», *Le Devoir*, 12 et 13 juin 1999, p. D-3.

20 BOIVIN, Aurélien, «La petite fille qui aimait trop les allumettes ou la métaphore du Québec», Québec Français, n° 122, été 2001, p. 90.

21 Ibid., p. 92.

22 LEPAPE, Pierre, op.cit., p. V.

23 GERVAIS, Bertrand, «L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy», in *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 393.



Une des trois photos disponibles de Réjean Ducharme²



Katarzyna
Odrzywolek

Le langage libérateur dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme

«*Mon roman, c'est public, mais pas moi. [...]*

Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman»¹,
a déclaré l'auteur.

La publication de *L'avalée des avalés* aux Éditions Gallimard, en 1966, était un véritable événement littéraire, d'autant plus que son auteur secret se tenait à l'écart de la scène publique. Il voulait tellement garder l'incognito que dans certains milieux on a longtemps douté même de son existence. L'héroïne de son premier roman, Bérénice Einberg, est une fille de neuf ans qui, avec son père juif conservateur, sa mère catholique et un frère, Christian, habite une abbaye désaffectée sur une île du fleuve Saint-Laurent, près de Montréal. Une enfant précoce, très tôt lucide de l'absurdité de sa vie et de sa petitesse, elle se heurte au monde dangereux et oppressif, régi par des conventions et des règles, et cherche à se protéger contre toute pression, à tout prix.

L'aspiration à une liberté absolue, l'objectif de Bérénice Einberg, héroïne de *L'avalée des avalés*, s'exprime dans un refus total des normes et des institutions figées. Ainsi cette fille de neuf ans rejette son appartenance à la famille parce qu'elle se sent victime du contrat entre ses parents qui la sépare de Christian, son frère. D'autres liens familiaux n'ont pour elle aucune importance : elle est prête à les briser pour garder son individualité que l'influence des proches peut étouffer. Contrariée par son père juif, Bérénice n'accepte pas de dogmes du judaïsme qu'elle conçoit fondé sur la conception de Dieu vindicatif et cruel. Elle méprise de même la foi catholique étant à l'origine des remords et de la culpabilité éprouvés par son frère. Il lui faut rejeter aussi l'identité, lourde et étrangère,

imposée par l'entourage, et se construire une autre, d'un être *agressivement apatride, follement heimatlos*⁴. Elle ne fait aucune mention de son identité québécoise ; en exil, n'évoque aucune nostalgie pour son pays. Bérénice ne montre pas pareillement d'attachement à sa deuxième patrie, Israël. Par son orgueil, elle veut être exceptionnelle, différente des autres, ne *pas être un visage parmi mille* (124). Avalée par le couple parental dont elle dévoile la faiblesse et les vices, Bérénice adopte une attitude adverse aussi à l'univers des adultes. Pour elle, l'âge mûr égale au conformisme et à la défaillance. C'est pourquoi dans ses monologues elle idéalise l'enfance et l'oppose au monde vieux et sclérosé. La libération de la narratrice ne finit pas au rejet des

lois des adultes, ni à la démonstration de sa répugnance envers eux. Après avoir démasqué tous leurs défauts et les stupidités qu'ils font, elle conteste encore l'efficacité d'une langue qu'ils parlent. Pour Bérénice les langues humaines sont bornées comme les hommes et ne satisfont pas l'enfant rebelle qui aspire à briser toutes les limites.

Le style de la narration correspond au caractère de l'héroïne. Ducharme la laisse raconter son histoire d'une façon particulière, paradoxalement fabuleuse ainsi que naturaliste. Selon Jean-Cléo Godin cette oeuvre «est moins un roman qu'un long poème épique, à la mesure du cosmos»⁵. Déjà le premier paragraphe du livre omet des éléments habituels de la structure romanesque, en revanche il nous fait voir le goût de sons et de la symbolique imaginaire qui approchent le roman à la poésie. Les métaphores et les comparaisons des émotions de Bérénice aux éléments de la faune et de la flore aussi bien que le récit subjectif à la première personne juxtaposé avec le monde indéfini et antagoniste apportent le ton lyrique à la narration. Le rythme créé par les parallélismes ou par les répétitions ainsi que de vastes paragraphes évoquant les fortes émotions négatives ou positives de l'héroïne marquent aussi un fort rapport avec l'art poétique. Ce style riche et souvent violent s'accompagne d'un langage nouveau, composé de néologismes, combinaisons de quelques mots, emprunts ou renversements des sens. Les personnages ducharmiens en général «s'éloignent du personnage romanesque classique pour devenir l'expression d'une pensée qui erre et qui se questionne, dans une forme d'essai philosophique romancé»⁶. À Bérénice Einberg l'auteur a donné tant de liberté, qu'il lui a accordé une nouvelle langue. L'hé-

roïne, déçue des langues courantes, incapables de verbaliser tout ce qu'elle pense, crée *le bérénicien* qui constitue encore un moyen de s'opposer aux conventions, dans ce cas-là, aux langues traditionnelles.

L'une des façons d'englober le monde par la langue est le renommer. Pour se défendre contre *une présence massive, lourde, presque suffocante* (32) de la mère dans la vie de l'héroïne, elle lui invente une nouvelle appellation. On ne connaît pas le vrai prénom de la mère, au début elle est seulement Madame Einberg. Bérénice, pour se protéger de son influence, de son attrait, veut la définir comme une *chose hideuse* (33). La fille avoue qu'il est difficile de la repousser :

Malgré la nécessité de la haïr, je suis fasciné par ma mère comme par un oiseau. [...] Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort. [...] Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! (32-33)

Plus tard, Bérénice la désigne encore une fois puisque *la seule façon de posséder l'Autre est de le créer en lui donnant un nom*⁷. Elle passe de Chat Mort par Chameau Mort jusqu'au nom définitif, Chamomor, qui lui permet de ne pas prononcer le mot mère, et ainsi de rompre le lien qui les unit. Ici le changement du prénom donne à Bérénice la possibilité de lutter contre les dangers de l'avalément par *le visage trop beau* (9) de sa mère. S'imaginer qu'elle est répugnante aide à la haïr.

Il semble que pour Réjean Ducharme le jeu avec le langage soit le plus grand plaisir de l'écriture. Il conteste non seulement la composition

du roman, mais il indique la pauvreté de la langue de ce genre. Pour sa fantaisie, son ironie et sa réflexion philosophique, le français standard ne suffit pas. Il veut que le sens des mots éclate, qu'ils aient le pouvoir d'expression sensible⁸, que la langue vive. L'auteur l'enrichit par néologismes, barbarismes, emprunts à d'autres langues et changements où élargissements des sens. Pour que les limites des mots ne gênent pas son expression il invente *un nouveau langage, voire une écriture, fragmentaire, hétérogène, ludique, autrement dit postmoderne*⁹. Tous ses romans sont marqués par «le ducharmien» qui base tantôt sur les jeux de mots, les calembours, les rimes et l'emploi des figures fondées sur la sonorité, tantôt sur la décomposition et l'analyse des mots isolés du contexte, où encore sur le mélange de différentes langues, particulièrement du français avec l'anglais, d'où se forme une sorte de «franglais»¹⁰.

C'est pourquoi Bérénice Einberg parle aussi d'une langue sans limites qui plutôt que le moyen de communication est le jeu de l'héroïne. Le vulgaire suit le pathétique, la prose se combine avec la tonalité poétique. Tout au long du roman nous retrouvons les mots comme les énigmes, soit les néologismes, soit les mots incompréhensibles dont la signification est à déduire par le lecteur. Ainsi par exemple le mot *adulterie* (275) désigne simplement l'état d'être adulte (créé par analogie avec le mot enfance). Bérénice se caractérise par une suite de néologismes, *la vainqueuse, la téméraire, l'incorruptable* (181) dans ce cas assez faciles à comprendre parce que dérivés des mots existants en français. Elle profite des manques linguistiques pour dire qu'elle est *vaincante d'avance*

(272) ou qu'elle se *refracasse la tête* (53). En changeant l'emploi adjectival en nom composé, l'héroïne décrit aussi son amie comme *une forte-en-botannique une forte-en-zoologie* (198) et elle appelle son père boiteux *infâme claudicateur* (301).

Toutefois, Bérénice ne s'arrête pas aux modifications. Chez Ducharme la parole est *le lieu de l'affect et permet toutes audaces, toutes les ruptures*¹¹. C'est pourquoi la libération bérénicienne doit se déclarer aussi dans le rejet total des langues figées et déficientes : *Les langues humaines sont de mauvaises langues. Elles ont trop de vocabulaire. Leurs dictionnaires les plus abrégés comptent mille pages de trop. Celle superfluité donne lieu à de la confusion* (286). Bérénice, perdue dans l'abondance des mots inutiles, se sent avalée par la langue qui ne lui permet pas de s'exprimer et par son ambiguïté rend la compréhension impossible. Pour lutter avec des normes, la narratrice invente un nouveau système linguistique, né de la haine profonde des adultes : *Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue* Bérénice s'impatiente de la faiblesse des injures et compose des nouvelles, dont le *Spétermatorinx étanglobe*, qu'elle crie *en mordant chaque syllabe*. L'héroïne se flatte du fait que *le bérénicien* complète les langues déjà existantes qui ne sont pas capables de décrire le monde :

Il y a l'eau, l'air et la lumière. L'eau et l'air sont vénéreux. La lumière reste, seule. Le bérénicien a comblé une lacune. Il appelle «dions» les êtres humains qui vivront dans la lumière, il appelle «granchanchelles» les anches de demain.

Quoique dépourvu des limites, le bérénicien possède certaines règles

définies par l'inventrice : il *compte plusieurs synonymes*, on doit énoncer un appel en *prolongeant les syllabes, isolant les syllabes et le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir*. Cette langue, la défense contre l'omniprésence des idiomes périmés, sert seulement à deux personnages : Bérénice et Constance, déjà morte. «Nahanni - pure sonorité dépourvue de sens pour les adultes - est «un appel a un appel» et sert à établir le contact entre les deux amies. L'opposition par rapport à la langue des adultes - perçue comme langue de séparation et de rupture - est évidente»¹². Si la langue inventée sert d'un côté de moyen de communication entre les amies qui le comprennent, il faut néanmoins souligner que d'un autre côté elle brise le lien entre Bérénice et l'entourage, elle éloigne l'enfant de ses parents. Comme remarque Kenneth W. Meadwell, ici la langue paradoxalement ne naît pas du besoin de communiquer, contrairement au babil des enfants qu'ils inventent pour se rapprocher aux parents¹³. «Le bérénicien» est alors avant tout le moyen de révolte et de défense contre le monde des adultes, incarné dans leur langage avalant. (Toutes citations de deux derniers paragraphes, sauf indiqués : 337-338.)

La langue, étant l'une des contraintes qui gênent la liberté, doit être transformée. Mais la volonté de changer le monde, avec ses institutions figées qui s'imposent à chaque être, n'est qu'une étape dans l'itinéraire de Bérénice Einberg. S'emparer des existences des autres et reformer l'univers pour le posséder ne suffit pas. Par la suite la révolte de la narratrice change donc en cruauté et son ardeur créative en soif de détruire.

L'article constitue un extrait du mémoire de licence de l'auteur, intitulé

Réjean Ducharme L'avalée des avalés



La couverture de *L'avalée des avalés*³

La quête de la liberté dans «L'avalée des avalés» de Réjean Ducharme : L'analyse du personnage de Bérénice Einberg.

- 1 Entrevue de Gérald Godin avec Réjean Ducharme dans Mac Lean cité par PAVLOVIC, Myrienne dans «L'affaire Ducharme» dans *Voix et Images*, vol. 6, No 1, 1980, p. 77
- 2 <http://www.bibliotheques.uqam.ca>
- 3 <http://www.renaud-bray.com>.
- 4 DUCHARME, Réjean, «L'avalée des avalés», Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 334. Désormais toutes les citations et paraphrases seront indiquées dans le texte entre parenthèses et renverront à cette édition.
- 5 GODIN, Jean Cléo, «L'avalée des avalés», dans *Études françaises*, Vol. 3, No 1, 1967, p. 95.
- 6 BOUCHER, Monique, «L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)», Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p. 84.
- 7 HOTTE-PILON, Lucie, «Le jeu des noms dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme» dans *Voix et Images*, Vol 18 N° 1, 1992, p. 112.
- 8 Voir : GAUVIN, Lise, «La place du marché romanesque : le ducharmien» dans *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 110.
- 9 GYURCSIK, Margareta, «Réjean Ducharme, L'avalée des avalés» dans *Parcours Québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Ed. Morel Pierre, Bucarest : Cartier, 2007., p. 104.
- 10 Voir : BALOGH, Andrea, «L'invention d'une langue : le ducharmien» dans *Dialogues francophones* No 7/2001, p. 133-143.
- 11 Sous la direction de GASQUY-RESCH, Yannick, *Histoire Littéraire de la Francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, Edicef, 1944, p. 205.
- 12 GYURCSIK Margareta, op. cit., p. 104.
- 13 Voir : MEADWELL Kenneth W., «Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme» dans *Voix et Images* vol. 14, No 2, 1989, p. 294-300.



Izabela Front

L'image du vilain dans *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils

L'influence d'un livre de Philippe Aubert de Gaspé fils, le premier roman canadien-français, publié en 1837, s'inscrit dans le courant romantique.

Cette oeuvre appartient aussi au genre du roman gothique, dit le roman noir, né en Angleterre au seconde moitié du XVIIIe siècle qui se caractérise, entre autres, par la présence des forces surnaturelles, le décor typique pour son pays d'origine (c'est-à-dire des châteaux médiévaux et des cachots), l'ambiance de terreur, la lutte entre les forces du bien et du mal et le personnage du vilain. *L'influence d'un livre* fait une place particulière au personnage du vilain qui paraît ressembler au diable. Nous le retrouvons dans de différentes histoires, présentées dans les chapitres troisième (*Le meurtre*), quatrième (*Le cadavre*), cinquième (*L'étranger*) et neuvième (*L'homme de Labrador*).

Nous voudrions analyser, dans la présente étude, différentes représentations du vilain pour montrer ses traits caractéristiques. Nous espérons retrouver la réponse à la question d'où viennent de telles caractéristiques du Mauvais et comment elles sont liées avec l'histoire, la culture et la littérature des Canadiens français.

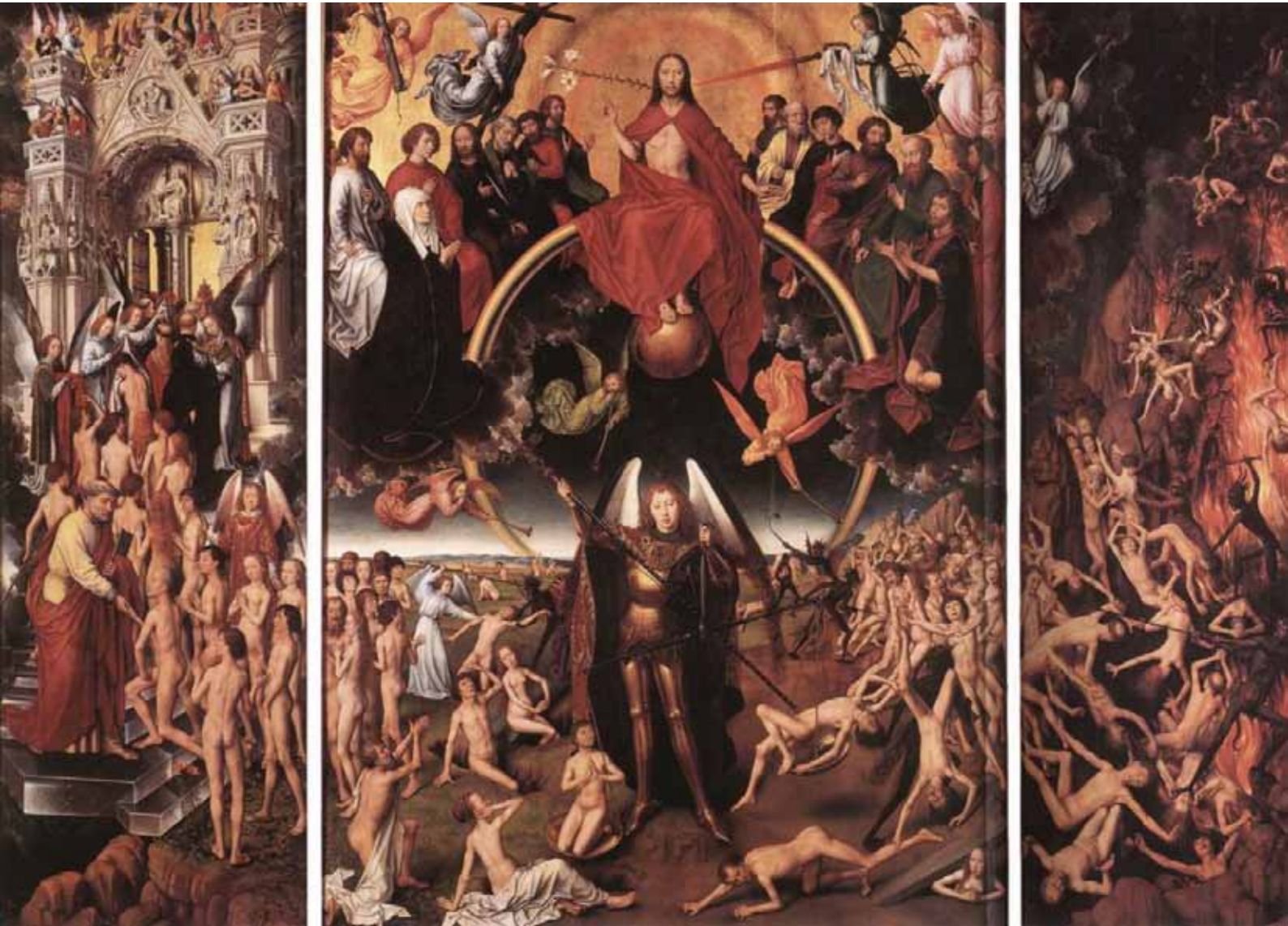
Le premier personnage qui incarne le héros diabolique est Joseph Mareuil¹ dont l'histoire, d'ailleurs capitale pour l'affabulation de tout le roman, a été décrite dans les chapitres troisième et quatrième. Or, le narrateur peint

la silhouette du meurtrier et son crime dans les moindres détails. Une telle représentation a été à l'époque assez rare dans la littérature canadienne qui, dans la plupart des cas, a eu pour le but de mettre en valeur le modèle d'un Canadien chrétien et paisible².

Nous retrouvons le premier indice de la vraie identité de Mareuil dans son crime: il tue de sang-froid un homme par la volonté de s'enrichir – le mobile le plus infâme possible, comme le souligne le narrateur. En plus, l'atrocité de l'acte d'assassinat est mise en relief avec la citation de Shakespeare en exergue du chapitre: «Murder, most foul³». Dès les premières lignes s'accroît le caractère animal du personnage nommé «brute» et «tigre» (p. 21). Puis, le narrateur présente une description minutieuse du physique de «cette malédiction de Dieu incarnée» (p. 21). Ce portrait de Mareuil n'est point fortuit. La taille immense, prodigieuse même, accuse une force surnaturelle. Le front est large et proéminent, deux sourcils épais cachent les yeux sombres et étincelants. Son nez aquilin n'est plus ordinaire que le reste de son corps. Sur la bouche du meurtrier erre un sourire angoissant, «qu'on ne voit guère que sur le banc des prévenus» (p. 21). À cette figure douteuse le narrateur confronte, pour mieux peindre

le contraste entre les deux et pour appuyer sur le lien entre le physique et la personnalité, selon le principe de la phrénologie, très populaire au XIXe siècle, Saint-Cérant dont le visage est «d'une beauté rare» (p. 22) et qui dans tout le roman est présenté comme l'incarnation de la sagesse et de l'honnêteté.

Le portrait du meurtrier peint, le narrateur passe au crime lui-même. Le lecteur en suit toutes les étapes. Il est évident que l'assassinat a été préparé dans les moindres détails et que Mareuil n'hésite point. D'abord, tout mouvement du meurtrier est tranquille, lent, pensif presque. Il semble se délecter de chaque seconde de son sombre travail. Les traits diaboliques deviennent manifestes: «son visage sinistre enfoncé dans l'ombre», «le calme muet», «une tranquillité effrayante» (p. 23). Tous ces symptômes accompagnent le moment qui précède directement l'assassinat. Mareuil contemple le marteau avec «un sourire infernal» (p.23). Ensuite, il observe de sang-froid le sommeil paisible de sa victime. Le vocabulaire employé suggère le caractère satanique de Mareuil et avec le ralentissement de l'action, dû à la description minutieuse et aux pauses qui intercalent les étapes du crime, il crée le suspens et une sinistre ambiance de la terreur. Ensuite,



Le jugement dernier, Hans Memling (1473)

le meurtrier passe à l'action: «quelque chose d'inexprimable, qui n'est pas de ce monde, mais de l'enfer, passa sur son visage» (p. 24). Sans plus se contrôler, «il resserra involontairement le marteau» (p.24). La description devient plus dynamique, naturaliste⁴ avec le sang qui jaillit et le corps qui tremble en agonie. De nouveau l'auteur se sert du contraste pour mettre en relief la barbarie et la cruauté du crime: une fois la lutte terrible de la vie avec la mort finie, Mareuil ressent de la joie. Enseveli par la nuit et la tempête, qui sont le signe du mal, le meurtrier se débarrasse du corps, grâce à une

force surnaturelle.

Malgré son côté diabolique, Mareuil semble quand même posséder aussi celui plus humain que peut-être ne s'est-t-il pas cru avoir. Or, des remords paraissent le tenailler. Tout comme Lady Macbeth ou Raskolnikov, il voit partout du sang et des morts. À cela s'ajoute, «une voix qui [...] descendue du ciel, vient faire retentir aux oreilles du criminel ces terribles paroles: c'est assez !» (chapitre quatrième, p. 27). Il apparaît donc une conviction de l'existence de la justice divine.

Avec l'histoire de Mareuil est liée celle de Rose Latulipe. En écrivant,

l'auteur s'est inspiré d'une vieille légende. Pourtant, en ce qui concerne l'identité de l'auteur de ce fragment du roman, les opinions des critiques littéraires s'avèrent différentes. Les uns l'attribuent à Gaspé fils, les autres, en analysant le style du chapitre, l'attachent plutôt à l'écriture d'Aubert Gaspé père, qui était vivement intéressé par le thème des croyances populaires.

La légende de Rose Latulipe est évoquée par le Père Ducros. L'idée de la raconter lui vient à l'esprit lorsqu'il surveille avec d'autres villageois Mareuil, déjà soupçonné d'avoir com-

mis le meurtre. De nouveau la tempête éclate, comparée cette fois-ci au jugement dernier – encore une référence à la religion. Dans cette ambiance affreuse, les gardiens évoquent le personnage du diable. En tant qu'avertissement de ne pas prononcer le nom de Satan de crainte qu'il ne vienne pas, le père Ducros raconte l'histoire de Rose Latulipe.

Cette histoire, décrite dans le chapitre *L'étranger*, se déroule le Mardi Gras. La jeune fille fête avec ses amis la fin du carnaval. Tout à coup un inconnu arrive. La figure de l'étranger qui survient, d'ailleurs bien présente dans la littérature canadienne-française, dans *L'influence d'un livre* est associée au personnage du diable. L'apparence physique comme son comportement, dont certains éléments caractérisent également Mareuil du récit précédent, témoignent de son identité satanique. L'étranger survient au milieu de la nuit, dans le mauvais temps. Ses vêtements aussi bien que son cheval sont tout noirs. Grand et beau, l'animal aux yeux flambants fond la neige autour de lui, la chaleur étant l'attribut de l'enfer. Quant à ses vêtements, l'inconnu garde les gants et le casque. La question s'impose s'il veut cacher quelque chose. Peut-être des traits diaboliques tels que les cornes, les griffes ? Les autres symptômes singuliers sont produits par ce qui est relatif à Dieu: son visage se tord lorsqu'il boit de l'eau-de-vie de la bouteille où avant se trouvait l'eau bénite, il jette des regards de fureur chaque fois qu'il entend prononcer les noms de la Sainte Trinité. En plus, son teint est brun – il se peut qu'il

soit bronzé par les flammes infernales. Beau et charmant, il commence sa tentation. Le lecteur observe un véritable jeu de séduction, mené par le vilain rusé, auquel répond la belle et naïve Rose Latulipe. L'étranger lui demande de l'accompagner toute la soirée. Elle accepte sa proposition. Ils commencent à danser ce qui possède un symbolique incroyablement riche – la danse peut symboliser, entre autres, un couple amoureux (la première danse des

là, Rose ressent une piqûre. C'est le diable qui fait du mal, qui blesse et qui fait Rose perdre du sang en tant qu'une signature du pacte diabolique – un élément fréquent dans les croyances populaires, desquelles Philippe Aubert Gaspé fils a largement puisé en écrivant *L'influence d'un livre*. De telle manière le Mauvais gagne le droit à l'âme de Rose.

Quant à la fin de cette histoire, il en existe quelques versions différentes.

Beaucoup d'entre elles laissent le diable emporter la fille avec lui. Selon celle présentée par Aubert Gaspé fils, Rose est finalement sauvée par un curé. Celui-ci arrive et chasse le démon en priant Dieu (ce n'est qu'ici que le narrateur utilise pour la première fois le nom de Lucifer, pour appeler l'étranger, et qu'il apprend au lecteur qu'il s'agit bien du diable). Le Mauvais disparaît avec le bruit et l'odeur du soufre qui sont des attributs diaboliques. Cependant, la force du diable semble être bien puissante vu que Rose Latulipe n'arrivant pas à sauver son âme au couvent et à expier ses péchés, meurt quelques ans plus tard.

Le troisième et le dernier récit diabolique emboîté dans *L'influence d'un livre* *L'homme de Labrador* est, comme celui de Rose Latulipe, basé sur une vieille légende. Cette fois-ci l'histoire est racontée par Rodrigue, le personnage qui, au moins à sa conviction⁵, a été troublé par l'activité des forces sataniques. Rodrigue, déjà un vieillard, raconte ce qui lui est arrivé dans sa jeunesse. Or, querelleur et rebelle, le jeune homme, ayant blasphémé contre Dieu et croyant à tort avoir tué



Hans Holbein le Jeune: une de la série de 41 gravures sur bois *Danse macabre* (1526)

nouveaux mariés) et le passage entre la vie et la mort (la moyenâgeuse danse macabre). Lorsque le minuit sonne et le Carême commence, au lieu de cesser le divertissement, l'étranger demande à Rose de lui offrir une danse de plus, ce que la jeune fille lui accorde. Ensuite, le vilain demande qu'elle reste avec lui pour toujours. La fille répond à sa tentation en lui donnant la main (le geste du mariage) comme «un sceau de sa promesse» (p.40). À ce moment-

l'un de ses camarades du bateau, reste seul au Poste du Diable, dont le nom seul lui glace le sang.

Lorsque la nuit tombe et que le silence ensevelit le monde, Rodrigue boit de l'alcool comme d'habitude et ayant dans la mémoire le nom de lieu où il se trouve, il redoute la punition divine d'avoir tué l'homme. Tout à coup, il entend un hurlement satanique. Deux énormes chiens féroces, qui sont restés avec Rodrigue pour l'aider à chasser, tremblent de peur. Les animaux semblent sentir la proximité du Mauvais ce qui est conforme aux croyances populaires empruntées à la Bible. Rodrigue aperçoit par la fenêtre de sa cabane un étranger qui émerge du bois. L'individu d'une taille immense, comparé à une ombre, donc à un phénomène qui évoque des connotations plutôt péjoratives, cache son visage sous un grand chapeau (le signe du danger, des intentions douteuses). Il inspire à Rodrigue le sentiment d'angoisse, de crainte même. Après avoir disparu dans un fleuve, il réapparaît brusquement dans la cabane. Mais avant qu'il arrive en personne, ce sont de petits diabolins qui surviennent. Leur arrivée est annoncée par le bruit. Les créatures portent des accents des animaux: des têtes de singes, de longues cornes, un regard malin. Leur attaque est accompagnée de «rires diaboliques» (p. 74). Le vocabulaire appliqué par le narrateur, c'est-à-dire, Rodrigue suggère déjà que tout ce qu'il a vu, est, selon lui, lié au Mauvais. L'influence exercée sur lui par la présence des diabolins est bien singulière: il n'est pas seulement effrayé, mais il est frappé par une drôle consternation et une sorte d'affaiblissement: il essaie de se défendre, charge son fusil, mais il n'est pas capable de se lever

et prendre son harpon. À ce moment-là, c'est le diable en personne qui arrive, le même que Rodrigue a vu se promener au bois. Il est intéressant de remarquer que le suspens est agrandi progressivement du début du chapitre. D'abord, on mentionne le nom de l'endroit qui comprend l'appellation du diable, puis le protagoniste voit le vilain de loin, ensuite ce sont les diabolins qui apparaissent. De même avec l'arrivée du diable à la cabane. Premièrement, on l'entend frapper trois

juste après cette rencontre, Rodrigue tombe dans un sommeil profond, qui dure longtemps et enfin réveillé, il est affaibli. En plus, cet affaiblissement n'est point passer. Rodrigue, qui dans sa jeunesse a gagné le surnom «Bras-de-fer» grâce à son incroyable force physique, la perd complètement. Son caractère subit aussi un changement profond. Avant débauché, blasphémant conte Dieu, il devient humble, pieux et, qui plus est, il passe sa vie en faisant pénitence pour se faire pardonner les péchés.

Dans tous les trois récits ana-

L'individu d'une taille immense, comparé à une ombre qui cache son visage sous un grand chapeau

fois, puis les portes s'ouvrent les unes après les autres. Ensuite, peu à peu il s'approche de Rodrigue, qui compte les lits les séparant. Le diable arrivé, nous apercevons les traits caractéristiques du personnage du vilain: les yeux, maintenant bien visibles, énormes et brillants, le nez particulier, deux rangées de dents noires qui «sortent presque horizontalement de sa bouche», les mains armées de griffes, l'haleine enflammée et brûlante. Le Diable ne disparaît que lorsque Rodrigue prononce le nom de Dieu.

L'influence exercée par la rencontre de Rodrigue avec le spectre diabolique est bien particulière tout comme c'était le cas de Rose Latulipe. Premièrement,

lysés, nous retrouvons des éléments de la description physique et morale. Ces représentations ont leur source, le plus souvent, soit dans la Bible, soit dans les croyances populaires (plus précisément celles, qui viennent de l'époque du Moyen Âge) et possèdent un caractère universel (ils apparaissent dans les légendes locales de plusieurs pays).

En ce qui concerne son physique, le vilain prend le plus souvent la forme d'un hybride: le corps de l'homme avec les formes des animaux tels que cornes, griffes, dents pointues qui ne ressemblent pas à celles de l'homme, queue, tête d'un singe. Beaucoup de ces attributs appartiennent aux prédateurs alors aux animaux dangereux

qui attaquent les autres. Cette image du personnage diabolique remonte au Moyen Âge et elle est étroitement liée à la tradition populaire. Nous pouvons en trouver les traces dans les tableaux (*Le jugement dernier*, Hans Memling 1473, auteur néerlandais), les expressions idiomatiques (*Tirer le diable par la queue*: avoir peine à vivre avec de maigres ressources, 1694⁶) et dans les légendes. Pourtant, le vilain présenté par Philippe Auber Gaspé fils n'a rien de la laideur typique pour ses représentations de l'iconographie populaire. Bien au contraire, dans le récit de Rose Latulipe il tente et séduit grâce à sa beauté et son charme. Cependant, le narrateur souligne par le choix des mots avec lesquels il peint l'image du vilain (surnaturel, diabolique, infernal), sa vraie nature. Dans tous les trois récits, le Mauvais se distingue par un trait qui le rend reconnaissable (une bouche monstre, un nez aquilin et long, un crâne à une forme bizarre, des yeux comme des tisons), nous pouvons constater que le mal est inscrit sur son corps. Les figures des diabolotins sont aussi invétérées dans l'image populaire des forces sataniques.

La représentation du Mauvais est également relative à la vision de l'enfer existant dans l'imaginaire collective. La peau bronzée, le diable sent le soufre et se veut capable de produire de la chaleur (le cheval de l'étranger qui fond la neige). L'autre symbole diabolique est la couleur noire, aussi associée avec l'enfer (l'expression: *Noir comme chez le diable*: très obscur (lieu)⁷). Dans *L'influence d'un livre*, nous retrouvons les vêtements, le chien et les dents du diable qui sont noirs.

Les yeux et le regard du vilain ne sont pas moins singuliers que son corps. Ici,

il faut signaler que regarder quelqu'un droit aux yeux est perçu comme une preuve de la sincérité, tandis que le diable a toujours, lorsqu'il arrive, les yeux et même le visage entier cachés sous un énorme chapeau noir. Si enfin il l'enlève, ses yeux sont sombres, ensanglantés ou sournois. Les yeux du diable sont un avant-coureur du mal qui va se produire.

La nuit et les ténèbres constituent



Philippe Aubert de Gaspé fils. Photo: La Bibliothèque électronique du Québec

un autre indice du vilain. Dans la tradition populaire, la nuit est le temps peu favorable à l'homme, le temps de passage, dont le minuit est le point culminant. La nuit est perçue comme la métonymie de la mort, le temps où apparaît le pays des morts et où les lois du monde des vivants cessent de régner. Par contre, l'aube met fin à cette période douteuse. C'est pour cela que les diables doivent disparaître avant le premier chant du coq⁸. Les autres symptômes qui annoncent l'arrivée du Mauvais sont la tempête et la cacophonie de sons (présente aussi dans l'Apocalypse).

Un autre motif diabolique, duquel Philippe Aubert Gaspé a puisé en écrivant *L'influence d'un livre*, est celui du pacte diabolique, qui est très fréquent dans la littérature européenne et qui provient de la tradition populaire du Moyen Âge. L'un des premiers à l'exploiter a été Rutebeuf avec son *Miracle de Théophile* (XIIe siècle) qui à son tour s'est inspiré d'un autre texte remontant jusqu'au VIe siècle. Le même motif apparaît dans les romans qui s'inscrivent comme *L'influence d'un livre* au courant du romantisme noir – ici nous pouvons donner comme l'exemple

Le moine de Lewis (1796) ou *Melmoth, l'homme errant* de Maturin (1820). Le pacte diabolique est un contrat signé par l'homme de son sang dans lequel il vend son âme au diable en échange de biens matériels, de la sagesse ou de quelques ans de vie. (Par contre, le diable de sa part le signe très souvent avec du goudron). Dans l'histoire de Rose Latulipe nous retrouvons le même motif quoique il n'y ait pas de parchemin et quoique le contrat soit signé à l'insu de Rose: «L'infortunée Rose lui présenta la main qu'elle retira aussitôt en poussant un petit cri de douleur ; car elle s'était sentie piquer.» ; «[le diable à propos de Rose] D'ailleurs, cette jeune fille s'est donnée à moi et le sang qui a coulé de sa main, est le sceau qui me l'attache pour toujours.» (p. 40)

Néanmoins, il nous semble que le comportement, donc dans une certaine mesure le portrait moral, constitue l'élément plus significatif de l'image du vilain que son physique. La soif du sang et le désir du mal dont la source nous retrouvons dans la Bible. Le Mauvais tue, blesse, vole l'âme de l'homme.

Ensuite, le diable tente une femme. Rose prend donc place d'Ève et comme elle, répond à la tentation⁹. En ce qui concerne les animaux, ils ressentent sa présence (l'histoire de l'homme de Labrador) ce qui provient aussi de l'écriture sainte¹⁰. Un autre trait du comportement du diable, emprunté cette fois-ci de la tradition populaire est sa crainte des objets relatifs à Dieu comme la croix, l'eau bénite, les noms de Jésus et de Marie. Par contre, le comportement du diable dans *L'influence d'un livre* n'accuse pas qu'il soit pourvu de la profondeur psychologique, laquelle lui a été déjà accordé par un grand nombre d'écrivains antérieurs à Gaspé fils de Milton et son *Paradis perdu* (1667) jusqu'à ceux de l'époque du romantisme où elle prend l'ampleur avec *Caïn* (1821) de Byron ou *Démon* (1841) de Lermontov. Chez Gaspé fils le diable n'est qu'un spectre, une force maléfique.

Un autre aspect important du Mauvais est qu'il fait partie du monde et peut y intervenir sans qu'il y ait une faute de la part de l'homme. La preuve, nous le trouvons dans les mots du père Ducros: «Il [le diable] a visité des maisons où il semblait avoir moins de droits qu'ici» (p.32). En plus comme une partie inhérente du monde, le diable a aussi une fonction à remplir. Pour Rodrigue, il constitue la punition divine (la voix divine lui refuse son aide face au diable: «non malheureux, tu périras» (p.75)) et somme toute il provoque sa conversion. Sa rencontre peut aussi causer la mort ou la perte de l'âme (l'histoire de Rose Latulipe).

En outre, le rôle du vilain peut être compris dans un sens plus vaste et plus symbolique. Comme la plupart des romans gothiques, *L'influence d'un livre* présente au lecteur la lutte du bien du mal, mais elle a ici la dimension de la lutte entre les forces divines et sataniques, dont l'enjeu est l'homme et son âme – un mo-

tif qui provient de *l'Apocalypse* de Saint Jean¹¹. Si Dieu a pour ses représentants des prêtres, les forces du mal apparaissent au monde justement sous forme du vilain.

Après avoir analysé la plupart des aspects du vilain, nous pouvons constater que toutes ses représentations dans *L'influence d'un livre* reprennent les mêmes traits physiques et moraux. Ces représentations s'inspirent de la Bible et de la tradition populaire. Ces deux sources ne peuvent point étonner. Premièrement, des prêtres ont longtemps eu une énorme influence sur la mentalité de la population des Canadiens français. En outre, faute d'institutions scolaires et par conséquent faute de public instruit au Québec à la fin du XVIIIe et au début de XIXe siècles, c'était avant tout la culture populaire et la littérature orale, avec les contes, les légendes et les chansons qui se sont développées. Les deux: les croyances chrétiennes et les contes transmis longtemps de bouche à l'oreille font ainsi un exemple de la couleur locale chère aux romantiques et c'est au courant romantique que s'inscrit *L'influence d'un livre*. Tout cela nous permet d'identifier dans ce premier roman canadien-français le personnage du vilain avec celui du diable. Nous envisageons alors la vision manichéiste du monde où le mal et le bien sont facilement reconnaissables grâce à une riche symbolique. Le personnage du vilain, unit donc ici les deux: un trait constitutif du roman gothique et les éléments spécifiques du Québec - pays d'origine de *L'influence d'un livre*.

Bibliographie:

1. Philippe Aubert de Gaspé fils : «Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre». *La Bibliothèque électronique du Québec*, version 1.2, 2002 [http://www.ibiblio.org/beq/Gaspe-f-chercheur.pdf]
2. Catherine Guenette : «Récit du passé, songes de l'avenir» In : Philippe Aubert de Gaspé fils : *L'influence d'un livre*. Édition du renouveau pédagogique INC, 2008
3. Pierre Hébert : «De l'assassinat : Réflexion sur nos premiers meurtres littéraires (1835-1837)», In : *Portrait des arts, des lettres et de l'époque au*

Québec, édition établie par Bernard Andrés, Marc André Bernier. Les presses de l'Université Laval, 2002

4. Philippe van Tieghem, «Dictionnaire des littératures», Presses universitaires de France, 1968, vol. 1, pp.1113-1115

5. Agnieszka Bielez, «Diabeł jako uosobienie zła w podaniach i legendach Śląska Cieszyńskiego», En ligne. [http://209.85.129.132/search?q=cache:w5yRH1EFXdUJ:www.weinoe.us.edu.pl/podania/doc/bielez.doc+Mgr+Agnieszka+Bielez&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl]

6. *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2008. Logiciel. Dictionnaires Le Robert, 2007

7. La Sainte Bible. Nouvelle version Segond révisée, Alliance Biblique Universelle, 1994

1 Dans la version originelle, écrite par Philippe Aubert de Gaspé fils, Joseph Lepage. Son nom a été changé par l'abbé Henri-Raymond Casgrain qui a fait renaitre le roman en 1864 sous le titre *Le chercheur du trésor ou l'influence d'un livre*. Le changement du nom du personnage du meurtrier visait probablement à assimiler le nom du personnage fictif à la personne réelle de Joseph Marois qui était à la source de la création de Lepage/Mareuil. Cette intervention, selon certains experts, a trop approché le monde fictif, où meurtrier est l'incarnation de la force diabolique, au monde réel. Cf. C. Guenette : *Récit du passé, songes de l'avenir*. In : Ph. A. de Gaspé fils : *L'influence d'un livre*. Édition du renouveau pédagogique INC, 2008

2 P. Hébert «De l'assassinat: Réflexion sur nos premiers meurtres littéraires» (1835-1837) In *Portrait des arts, des lettres et de l'époque au Québec*, édition établie par B. Andrés, M. A. Bernier. Les presses de l'Université Laval, 2002

3 W. Shakespeare: «Hamlet», acte I, scène V; en français : «Un meurtre horrible !» selon la traduction de Victor Hugo

4 De la perspective d'aujourd'hui – à l'époque où Philippe Aubert Gaspé fils a écrit son roman l'appellation du « naturalisme » n'a pas encore été connue.

5 Selon les étudiants, qui écoutent le récit de Rodrigue l'apparition du vilain peut être expliquée par les remords et l'ivresse du protagoniste.

6 *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2008. Logiciel. Dictionnaires Le Robert, 2007

7 Ibidem.

8 Cf. A. Bielez : «Diabeł jako uosobienie zła w podaniach i legendach Śląska Cieszyńskiego». [http://209.85.129.132/search?q=cache:w5yRH1EFXdUJ:www.weinoe.us.edu.pl/podania/doc/bielez.doc+Mgr+Agnieszka+Bielez&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl]

9 Cf. La Sainte Bible. Nouvelle version Segond révisée, Alliance Biblique Universelle, 1994, Genèse 3 : 1-13

10 Cf. La Sainte Bible. Nouvelle version Segond révisée, Alliance Biblique Universelle, 1994, Nombres 22 : 21-35

11 Cf. La Sainte Bible. Nouvelle version Segond révisée, Alliance Biblique Universelle, 1994, Apocalypse 12 : 7-11



erasmus



Joanna Szymańska

Partir ou ne pas partir ? Selon moi la réponse, est

Oui

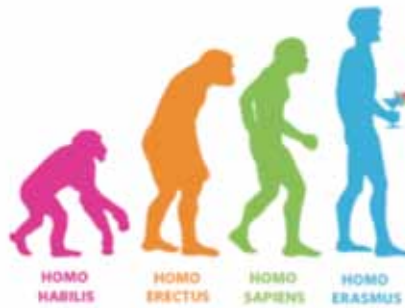
Depuis 1998, les étudiants polonais ont cette possibilité merveilleuse de réaliser une partie (un semestre ou un an) de leurs études à l'étranger. C'est grâce à l'admission de la Pologne dans les structures de l'Union européenne et l'unification du système de la valorisation des acquis ECTS.

En tant que jeunes européens nous pouvons choisir un établissement qui coopère avec notre université d'origine et nous y inscrire munis d'un document très particulier - la Carte d'un Etudiant Erasmus - qui nous garantit la reconnaissance des acquis, c'est-à-dire que les notes obtenues à l'étranger seront acceptées par l'université d'origine. L'idée est très simple. On n'y voit que des avantages. La réalité est un peu plus compliquée, mais je vais essayer de vous montrer que cette expérience vaut vraiment la peine.

Tout d'abord, si on étudie une langue étrangère, la possibilité de séjourner dans un pays où c'est une langue officielle est très enrichissante. On progresse énormément sur le champ linguistique. Aucun cours de conversation n'est comparable avec des rencontres internationales et jamais on n'apprend autant de nouveaux mots qu'en ouvrant un compte dans une banque à l'étranger ;) En plus, on a l'occasion de découvrir la culture d'un autre pays (qui est différente) et de la confronter avec la nôtre. L'aspect social est aussi très important. Erasmus, c'est non seulement

le progrès linguistique et culturel, mais aussi l'opportunité de faire des connaissances et, pourquoi pas, des amitiés avec les gens qui viennent de tous les coins de la planète. Pour notre carrière universitaire Erasmus peut signifier l'ouverture à la coopération internationale, les rencontres avec les professeurs et les étudiants de différents domaines, ce qui élargit sans doute notre point de vue.

Pour qui ? Erasmus n'est pas pour les fils-à-papa ! Cette entreprise demande du courage, de la patience et un certain esprit d'indépendance, aussi bien que



(ex)change your life!

de la curiosité, en bref de la maturité. Les démarches commencent quand il faut compléter le dossier d'admission. Bien sûr, les notes et l'activité à la fac comptent. Il y a toujours une liste de candidats, et les meilleurs ont le droit de choisir leur université de rêves. À chaque faculté il y a des coordinateurs Erasmus qui sauront répondre à toutes vos questions (pour la spécialité FLA- Mme A.Chrupała et M A. Rabsztyń). Les rendez-vous d'information sont aussi organisés pour les futurs candidats. On peut également se renseigner dans le Bureau des Relations Internationales (12, rue Bankowa, Katowice) ou sur le site Internet : <http://erasmus.us.edu.pl/wyjazdyna-studia>. Cette année le recrutement débute le 15 février.

Après avoir rempli tous les documents et fourni tous les papiers, vous allez obtenir une partie de votre bourse et vous allez recevoir une lettre de confirmation de l'université cible. La plupart des universités organisent une semaine d'orientation pour les étudiants étrangers, qui débute en fonction du pays en septembre ou en octobre. Avant de partir vous devez remplir Learning Agreement, un document garantissant que les notes obtenues à l'étranger seront reconnues à l'université d'origine. Malheureusement, il est presque impossible de trouver les matières équivalentes, mais il y a la possibilité de passer les examens des matières qui manquent pour valider

le semestre directement à l'université d'origine. Il y a la base, cela veut dire les matières les plus importantes, comme par exemple les travaux pratiques de la langue donnée, et les matières supplémentaires concernant, par exemple, la civilisation ou les langues secondaires. La règle principale est d'avoir obtenu 30 points ECTS par semestre.

Si vous ne vous sentez pas perdus et si ça ne vous fait pas peur, je voudrais vous raconter mon expérience personnelle. Je suis partie à l'Université d'Orléans le 4 septembre 2008 et j'y suis restée jusqu'au juillet 2009. Pendant un an, j'ai étudié les Lettres modernes en France. Je dois avouer que, contrairement à ce que l'on pense, les Français sont très bien organisés - toutes les démarches administratives (l'inscription pédagogique, le dossier pour une chambre dans une résidence universitaire, l'ouverture du compte à la banque, la demande d'aide au logement) ont été accomplies en une semaine. J'ai eu deux semaines pour choisir définitivement mes matières et pour les changements dans Learning Agreement. Ce qui m'a étonnée c'est que les cours en France peuvent débiter à 8h ou à 8h15 ou à 8h45 et durent 1h, 1h30 ou 2h, donc parfois c'était difficile de choisir les matières tout simplement parce que les cours avaient lieu en même temps. Mais quelle joie quand on a finalement réussi à le faire!

J'ai été très agréablement surprise par le fonctionnement du Bureau des Relations Internationales. On ne s'y sen-

tait pas perdu. Les employés administratifs parlaient anglais, donc pas de soucis pour les anglophones ou des étudiants qui ont choisi la France par hasard. L'université s'est occupée d'organiser les soirées pour tous ceux qui, comme moi, sont venus seuls et qui ne connaissaient personne. Nous avons pu suivre les cours de français pour les étrangers sur trois niveaux, tout le temps de notre séjour. Au deuxième semestre, quand je me suis déjà sentie bien assimilée, j'ai pu faire l'expérience d'une particularité culturelle française qu'est la grève. Les grèves universitaires contre le changement des statuts des universités proposé par le gouvernement du président Sarkozy, sans avoir consulté la majorité de la communauté universitaire, ont duré en 2009 du février jusqu'au juin en provoquant plusieurs « bouleversements » dans la vie estudiantine. Les manifestations en ville, le blocage des salles et des amphis, les Assemblées Générales des professeurs et des étudiants tous les deux jours, les élections, les affiches, les manifestations. J'ai du mal à imaginer un état de choses pareil en Pologne.

Plus tard, j'ai découvert l'association ESN (Erasmus Students Network) qui s'occupe de la vie culturelle et organise des sorties, des excursions, des pique-niques. Il y avait même une Association des Étudiants en Polonais (qui est enseigné à la fac) et une Association Loire-Vistule qui s'occupe de la propagation de la culture polonaise et organise des cours de polonais. J'ai pu voir le film de Juliusz Machulski «Vinci» en VO sous-titré en français dans le cinéma de Carmes à Orléans et participer à la collation à la polonaise avec *pierogi* au menu.

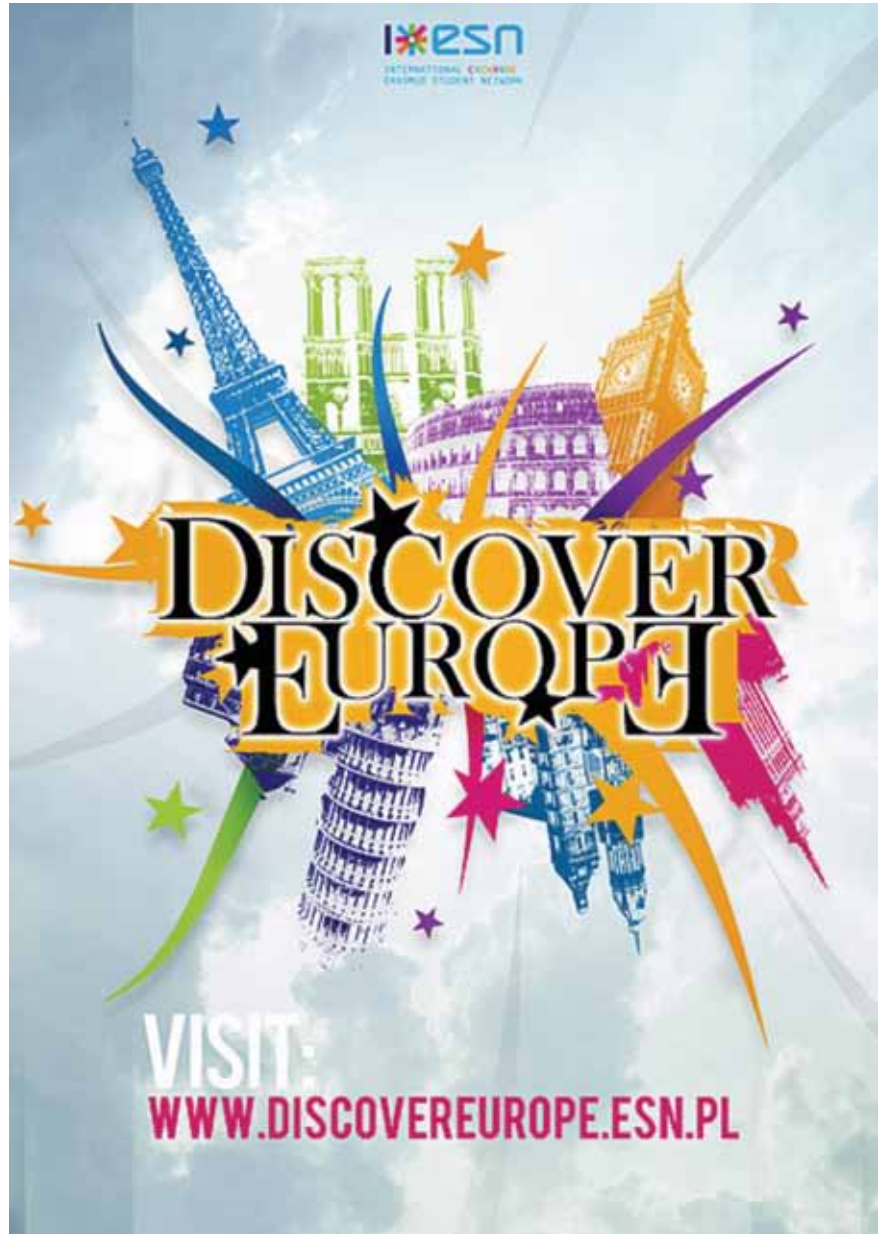
En général, l'attitude des Français envers les étrangers est très amicale. Il faut avouer que la plupart des jeunes ont du mal à localiser notre pays sur la carte de l'Europe et je ne sais plus combien de fois j'ai expliqué que «Non, la Pologne ne



se situe pas dans l'Europe de l'Est mais dans l'Europe Centrale. Et non, le polonais n'est pas identique au russe». Je crois que j'ai bien joué le rôle de l'ambassadrice de notre pays ;) Les clichés très répandus sur la Pologne sont les suivants : qu'il fait froid, ce qui n'est pas complètement faux ; que les femmes polonaises sont belles (je ne vais pas le contredire) et que la vodka est bonne (dans la presse française, plusieurs publicités de «Sobieski» ou «Wyborowa» avec le slogan : La véritable vodka s'écrit avec «W» !). Par contre, il est difficile de persuader les Français que l'un de leurs alcools préférés, *żubrówka*, ne s'écrit pas «zubrowska»

J'ai profité du temps passé en France pour travailler un peu. J'ai pu réaliser un stage de traduction chez un traducteur assermenté à Orléans. J'ai aussi travaillé pour SAIRP Composites, une entreprise qui produit des panneaux stratifiés et qui voulait traduire ses brochures en polonais. Je faisais également du baby sitting, ce qui m'a permis de connaître la vie de famille des Français.

Les gens qui décident de partir en Erasmus sont comme nous – jeunes, curieux, n'ayant pas peur de l'inconnu. Il est génial de découvrir que bien qu'on parle différentes langues et qu'on ait des origines différentes, nous avons tellement de choses en commun. J'ai eu l'occasion de rencontrer des gens merveilleux : des Français, des Polonais d'autres villes, des Finnois, des Anglais, des Chinois, et, franchement, on s'entendait sans problème. C'est l'un des avantages de la mondialisation - tout le monde connaît Facebook,



tout le monde parle anglais. Nous avons l'héritage culturel non seulement de notre propre pays ou région mais nous participons également à la culture globale. D'accord, peut être que les Français ne connaissent pas «Krecik» la BD tchèque, si populaire en Pologne mais ils connaissent «l'Abeille Maya» et «Les Schtroumpfs» créés par le belge Peyo sont populaires dans les deux pays;). Je crois que c'est toujours possible de trouver les points communs et malgré toutes les différences nous avons plus de choses en commun que cela puisse paraître au premier abord.

C'était très intéressant et enrichissant de découvrir comment le regard sur la situation actuelle diffère selon la nationalité. On regarde le monde par le prisme des origines, ce qui est tout à fait naturel, mais l'esprit critique, l'objectivité veulent qu'on soit capable de comprendre les autres. Les enjeux auxquels nous tous devons faire face dans l'Europe d'aujourd'hui nécessitent cette attitude d'ouverture à l'inconnu et de la compréhension mutuelle. Nous sommes l'avenir de l'Europe et en participant au programme Erasmus je l'ai vraiment ressenti.



Anna Stachowicz

Le bicentenaire de la naissance de **Frédéric Chopin** – de la classique à la high-tech¹

Un aéroport à Varsovie, un parc à Chicago, une rue à Katowice, un hôtel à Paris – quel est le point commun entre tous ces lieux ? Le nom du génie musical qu'ils portent tous, celui de Frédéric François Chopin. De plus, l'on fête le bicentenaire de sa naissance en 2010.

Sa biographie est bien connue de tout le monde – les enfants l'apprennent à mi-chemin entre l'a-b-c et les règles de la multiplication. Il est né et puis il est mort, comme chaque homme. Mais il a mené une vie de génie. Des milliers d'œuvres, de passions, d'émotions... On pourrait y trouver matière pour

une discussion infinie. La gloire interminable de cet homme, qui n'a vécu que trente-neuf ans, a gagné le monde entier. Les comités pour la célébration du bicentenaire de la naissance de Chopin fonctionnent en Pologne et en France, qui sont ses deux patries, mais aussi dans plusieurs autres pays comme la Chine, le Japon,

le Royaume-Uni, l'Arabie Saoudite et bien d'autres encore. Chopin est omniprésent. Il existe sous toutes les formes possibles. Hier, Chopin avait le visage des portraits des maîtres de la peinture, comme celui de Delacroix, aujourd'hui il a gagné mille autres visages, chacun d'entre eux grâce à la façon dont il est célébré.

La façade du Musée de Frédéric Chopin, Varsovie. Photo: Paweł Pasiak



Un des bancs interactifs, situé rue Krakowskie Przedmieście, Varsovie, Photo: Paweł Pasiak

Chopin à la traditionnelle

Les musiciens en tenue de cérémonie avec queue-de-pie et les gants blancs, les pianos vernis, les notes sur le papier parcheminé, l'atmosphère solennelle... Ce sont les associations d'idées les plus courantes, quand on pense à la musique de Chopin. Et par cela, on pourrait commencer notre quête des fêtes ayant pour but la célébration du bicentenaire de la naissance de Chopin. Varsovie, Katowice, Cracovie, Paris, Londres, Nohant, Toulouse et beaucoup d'autres villes. Les amateurs et les musiciens expérimentés, ceux qui commencent leur carrière et ceux qui sont déjà célèbres – tout le monde s'unissait pour rendre hommage au grand Chopin. À Varsovie, de centaines de musiciens ont participé à un concert insolite. Insolite, parce qu'il a duré 7 jours, sans interruption, du 22 février au 1er mars. Cette fête a été intitulée *Najdłuższe Urodziny* (Le Plus Long Anniversaire).

Chopin à la moderne

Comme contrepoids pour cette façon traditionnelle de ressusciter l'esprit de Chopin, les idées sont allées loin. Du jazz? Du rock? Ou peut-être les tambours? À chacun selon son goût. Varsovie a décidé d'agir en accord avec cette expression. Ici, sauf les concerts classiques, on aurait pu entendre les pièces de Chopin en version rock et jazz. Le même concert était joué par les musiciens polonais à Shanghai et au Caire. En mai, un CD intitulé *Chopin Meets The Blues* de Peter Beets a paru. Il faut aussi mentionner le projet polonais *Rock Loves Chopin* grâce auquel plusieurs concerts des pièces arrangées par les musiciens de la scène rock ont eu lieu. Et les tambours? *La Folle Journée*. Déjà passée à Nantes, à Bilbao, à Tokyo, à Rio de Janeiro et à Varsovie. Les concerts qui dureraient

jusqu'à minuit, dans quelques lieux en même temps. Chopin joué au piano, par l'orchestre, aux harmonicas, aux tambours ou plutôt les bidons à pétrole appropriés (Renegade Steel Band Orchestra).

Chopin au musée

Qui a dit que la meilleure façon de commémorer Chopin est par la musique ? Le nombre d'expositions était infini. Qu'est-ce qu'on aurait pu voir ? Les «portraits» des œuvres de Chopin faits par Jerzy Duda Gracz, la peinture faite sur le mur à côté de Palac Kultury i Nauki à Varsovie, les documents donnant la preuve des liens entre le musicien et la capitale. Du 2 mars au 11 juillet, à Paris, au Musée de la Vie Romantique régnait l'exposition appelée *Frédéric Chopin. La Note bleue*. — des peintures, des dessins, des sculptures — tout consacré au génie musical. Londres n'a pas renoncé à cette bataille des musées — au British Library, pendant l'exposition nommée *Chopin : The Romantic Refugee*, ayant lieu du 1er mars au 16 mai, on aurait pu voir, entre autres les manuscrits de Chopin. Et pour prendre les choses moins sérieusement — les dessins satiriques de Zbigniew Jujka, racontant les étapes de la vie de Chopin. Et pour les amateurs de l'art du type tout à fait différent — l'exposition des affiches concernant Chopin, parues entre 1948 et 2010.

Chopin sur l'écran et sur la scène

Les musées, les salles de concert, les lieux plutôt typiques si nous voulons rencontrer un génie de musique. Où peut-on encore retrouver Chopin ? Il a envahi aussi le cinéma et le théâtre. Le nombre de films est énorme, le nombre de genres aussi. Les documents, les drames, les films d'amour — Chopin est

partout. Il est un thème choisi souvent par les Polonais (*Chopin. Pragnienie miłości* de Jerzy Antczak, dont le titre a été traduit *Chopin. Le désir d'amour*), comme par les étrangers (Charles Vidor *A song to remember*). Il ne manque pas aussi des films en coopération, vu que Chopin a partagé deux nationalités — ici, on peut mentionner *La note bleue* d'Andrzej Żuławski. Ces films



Une des affiches (une reproduction du portrait fait par Ary Scheffer) Photo: Paweł Pasiak

sont présentés à travers le monde entier. Mais, le cinéma ce n'est pas tout. Le théâtre, un peu oublié au temps des écrans LCD et du système 3D, aussi fêtait l'année de Chopin. *L'été à Nohant* de Jarosław Iwaszkiewicz, joué par les théâtres et par les amateurs, raconte la vie de Chopin avec Georges Sand. L'initiative curieuse a eu lieu à Teatr Wielki Opera Narodowa à Varsovie, où était joué un ballet démontrant la vie de Frédéric Chopin, en utilisant ses pièces de musique et les pièces de compositeurs qui ont été impressionnés par lui.

Chopin en high-tech

Tout cela semble plus ou moins classique. Et pourquoi ne pas utiliser la high-tech ? À Varsovie, le premier musée Chopin high-tech a vu le jour. À Powiśle, on a créé le musée du futur — automatisé, interactif, où peut-on non seulement voir, mais aussi écouter et toucher. Prévus : une salle pour les enfants avec des jeux éducatifs et des coussins confortables, une autre imitant un salon d'époque avec un fond sonore (les dialogues en français), les tiroirs — écrans présentant les notes et jouant les pièces de musique.

Chopin sous le ciel ouvert

Mais il ne faut pas enfermer Chopin dans les murs. Sauf les concerts à ciel ouvert un peu partout dans le monde, une installation curieuse a paru à Varsovie. Les bancs interactifs qui, placés dans les lieux importants pour Chopin, jouent les pièces de Chopin — il suffit de toucher un bouton. En plus, sur les plaques en marbre, on pourrait lire dans deux langues des informations concernant le lien entre Chopin et le lieu où le banc est situé.

Chopin ne se limite pas à la Terre — 8 février, une copie de manuscrit du Préludium A-dur op. 28 n° 7 a été envoyée à l'espace sur le bord de la navette spatiale *Endeavour*.

De milliers d'initiatives à travers le monde entier, des milliers d'idées sur le même sujet, les projets plus ou moins audacieux — et tout pour commémorer le bicentenaire de la naissance de l'un des plus grands génies d'art, l'homme de sensibilité et talent infinis — Frédéric Chopin.

1 Les informations portant sur les événements proviennent des sites : <http://chopin2010.pl/>; <http://www.follejournee.fr/>; <http://najdluzszeurodziny.pl/>; <http://museum.nifc.pl/>; <http://www.teatrwielki.pl/> (accès : 7 avril 2010)

ReVue Section espagnole

31**La traducción de *El último deseo*. Opiniones de un aficionado a la creación literaria de Andrzej Sapkowski**

The present article is aimed at the way of creation of the represented world in a fantasy novel. This particular manner is especially important because of the specificity of the represented world. Is compared the original and the Spanish translation of the storybook titled *The last wish* paying special attention to consequence in the use of nomenclature, introduction of unreal figures and magic.

Key words: *fantasy, Sapkowski, the witcher, consequence in the use of nomenclature, cultural factor*

36**La revolución y la idea del eterno retorno. Elementos míticos en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes**

The article takes up the problem of mythological elements in the literary creation of Carlos Fuentes on the example of the novel *Old gringo*. First of all, a special attention is paid to the similarity between the cyclical cognition of time in pre-Columbian religions, the idea of eternal return in the view of Hannah Arendt and its practical realization in the novel. Moreover, the author seeks in the figure of general Arroyo the elements of similarity to Aztec gods Tezcatlipoca y Quetzalcoatl and claims that Arroyo possesses the features of mythical hero.

Key words: *myth, Mexican Revolution, Aztec religion, eternal return, mythical hero*

41**Privilegios de la diversidad del español en la traducción audiovisual**

The present article rises the question of linguistic diversity in the Spanish-speaking world and it's place in the audiovisual translation. The author concentrates on one of the audiovisual translation modalities, a dubbing which due to its complexity requires quite an ability. On one hand, it's conditioned by a technical layer, on the other hand, it's an act of communication where a recipient of a message plays a crucial role, as this form of translation is clearly oriented to receiver's culture. When it comes to cartoons, dubbed version has to sound naturally to be comprehended well. Unfortunately the rule of naturalness doesn't go along with a common practice of audiovisual translation in the Spanish-speaking countries.

Key words: *audiovisual translation, dubbing, dialectal diversity, regionalism.*



**Marcin
Porc**

La traducción de *El último deseo*. Opiniones de un aficionado a la creación literaria de Andrzej Sapkowski

El presente trabajo intenta describir errores de traducción que influyen en la percepción del mundo representado en la obra de Andrzej Sapkowski titulada en polaco Ostatnie życzenie. En este artículo nos centraremos en la traducción del primer libro de Andrzej Sapkowski, titulado Ostatnie życzenie, editado por primera vez en 1993 y que consta de seis cuentos y siete capítulos unitivos que sirven de interludios.

La traducción realizada por José María Faraldo bajo el título *El último deseo*, fue editada en 2002 por la editorial Bibliópolis. Es muy importante tener en cuenta que el mundo representado, o mejor dicho, la manera de representar el mundo de la novela constituye el factor determinante de la literatura fantástica. El análisis está dividido en cuatro apartados que tratan desde el tema de literatura fantástica en general hasta enfocarse en la obra mencionada. Quisiéramos defender la tesis de que la tarea del traductor de un texto literario no se limita simplemente a expresar en una lengua lo que está escrito en otra; la traducción literaria, y ante todo la de una obra tan compleja como las novelas de Sapkowski, exige que el traductor se esfuerce por transmitir un específico saber cultural, generador de un particular ambiente que resulta indispensable a la hora de leer este tipo de literatura.

Literatura fantástica, sus límites y características

La literatura surgió como la respuesta a la fascinación humana por contar historias. No siempre verdaderas. El

origen de la literatura fantástica se remonta a los años 30 del siglo XX, cuando Robert E. Howard publicó el primer cuento sobre el superhéroe Conan en la revista *Weird Tales*. Aquel personaje sobrenatural, proveniente de Cimmeria, un país de Nunca Jamás, luchaba constantemente con monstruos y criaturas, a veces inspirados en mitologías, y otras veces, en pura imaginación. Cinco años más tarde, un insignificante profesor de literatura medieval de Oxford, John Ronald Reuel Tolkien, publicó su primer libro, destinado al principio para niños, titulado *El hobbit*. Ése cuenta las aventuras de un enano y el mago Gandalf quienes bregan por recuperar el reino Erebor usurpado por un dragón.

¿Pero qué criterio deberíamos adoptar para trazar el límite de la literatura fantástica? O mejor dicho, ¿qué es lo que causa que una obra se la considere como fantástica? Andrzej Sapkowski, escritor y teórico de este tipo de literatura, nos sugiere¹ que no basta describir un paisaje ficticio, dotar al protagonista de poder sobrenatural, rellenar el mundo con criaturas y monstruos. Este modelo ya lo cumplen las leyendas sumerias sobre el rey Gil-

gamesh o los poemas del poeta helénico Homero; no obstante tienen poco que ver con las obras mencionadas en el párrafo anterior. De hecho, hay muchas definiciones de la literatura fantástica y cada una de ellas niega a otras. Por eso, los teóricos decidieron dividir el montón del material literario "fantástico" en subgéneros: *high fantasy*, *low fantasy*, *dark fantasy*, *heroic fantasy*, *feminist fantasy*, *animal fantasy*, etc².

La literatura fantástica, independientemente de a qué subgénero pertenezca, como un coqueteo con la imaginación, tiene la indudable raíz común: la necesidad de construir el mundo con la materia prima. Comete un gran error quien intenta encontrar un reflejo de nuestra realidad en este tipo de creación; es que ahí no necesariamente existe aun la ley de la gravitación universal. Y a nadie le debe sorprender que una bruja monte volando en una escoba. La física que nosotros conocemos no es de vigor, y el mundo representado se rige con sus propias leyes.

Así, la construcción del mundo se cumple por la consecuencia en nombrar y en explicar los fenómenos que

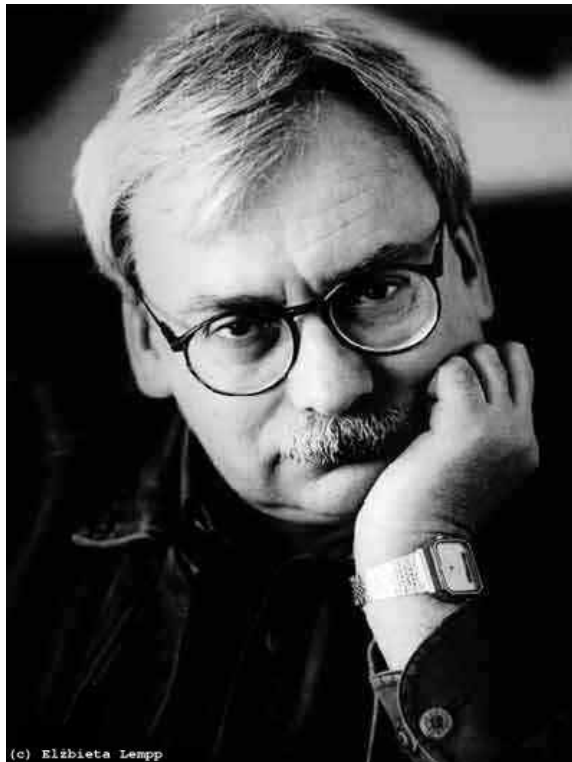
transcurren a lo largo de la novela. Otro asunto muy importante es el de reconocer los arcanos de la materia mágica. El narrador nos va destapando poco a poco qué hechizo para qué sirve, en qué circunstancias es posible lanzarlo, quién puede hacerlo y cuáles son los requisitos para que funcione.

El mundo de la saga del brujo Geralt de Rivia

Sin duda, una de las mejores muestras del mundo fantástico la constituye el mundo de Geralt de Rivia, personaje creado por Sapkowski. Ese mundo está representado en dos recopilaciones de cuentos antes editados por separado, que ahora con la configuración dada desempeñan la función introductoria (lo que se llama *fixup*), y en cinco libros pertenecientes a la saga. Al principio, Sapkowski escribió un solo cuento para un concurso literario; no obstante, como su creación pronto fue apreciada, continuó escribiendo.

Todas las narraciones de la saga comparten el mismo mundo. El espacio descrito no se ubica en el mapa terrestre, aunque los nombres están inspirados en la mitología nórdica y la germánica (por ejemplo, topónimos: Nilfgaard, Skellige; el alfabeto rúnico). En cuanto al tiempo en el que transcurre la acción, no tenemos ningunas referencias exactas a éste. La edad de los protagonistas no es indicada y su aspecto se calcula por apariencias. La época se parece a la Europa medieval, pero es sólo una convención, o sea, una *allotopía* (como lo llama el mismo autor³) que designa

otro lugar, una variación del mundo. De la época medieval sólo se sacan el modo de vestir, el modo de concebir unas cuestiones filosóficas (como la omnipresencia de la muerte y de la crueldad), el modo de guerrear, el tipo disponible de arma y el nivel de progreso tecnológico. Pero la visión del mundo no es la misma. Y sobre todo no existe la Iglesia Católica y, lo que deriva de ello, no hay ni moral universal, ni ética,



(c) Elzbieta Lempp

ni código de conducta inmanentemente humano, excepto la avaricia de poder y de bienes. Hay conventos dedicados a diversas divinidades, pero éstas son la representación de fuerzas cósmicas o símbolos de la naturaleza (como el convento de Melitele, espacio en el que transcurren los capítulos "La voz de la razón"). El autor cuida su estilo y no hace referencia a Dios. En vez de exclamar ¡Oh Dios mío! dice ¡A todos los dioses! Estas diligencias

estilísticas fueron usadas por Sapkowski conscientemente para combatir los hábitos mentales del lector y para que éste sienta la diferencia entre el mundo exterior y el mundo novelesco. Por eso consideramos un abuso traducir *gość w domu* (literalmente: huésped en casa) con un suplemento superfluo *un huésped en casa, es como Dios en casa*⁴.

De todas formas, el hombre necesita sentir que alguna razón superior le lleva, le conduce, le predetermina. Nosotros, los lectores, llamamos *la fábula* lo que rige este mundo allotópico. En la obra, los personajes denominan esta fuerza *el destino*. Subordina a todos los protagonistas, traza sus vidas, está pegado a sus talones. La fundición del destino surgió en consecuencia de la falta de la religión, derivada de la necesidad de existencia de un panteón, *un fatum romano*.

Onomastología en la obra de Sapkowski

Hemos dicho que la única manera de mantener *la nueva realidad* del mundo fantástico a lo largo de la saga es ser consecuente en presentarlo. El nombre propio para cada criatura y para cada fenómeno es necesario para que el lector no se confunda. Pero no siempre hay que crear todo desde el principio, porque, como lo hace Sapkowski, el autor puede basarse en la tradición, en el folclore, en la leyenda y en la mitología. Para entender bien el mundo representado hay que aportar a la lectura el saber cultural. Y es éste el factor más arduo y trabajoso a la hora de traducir la obra.

Por razones de claridad, nuestras reflexiones sobre la traducción realizada por José María Faraldo las agruparemos según diferentes factores del mundo representado.

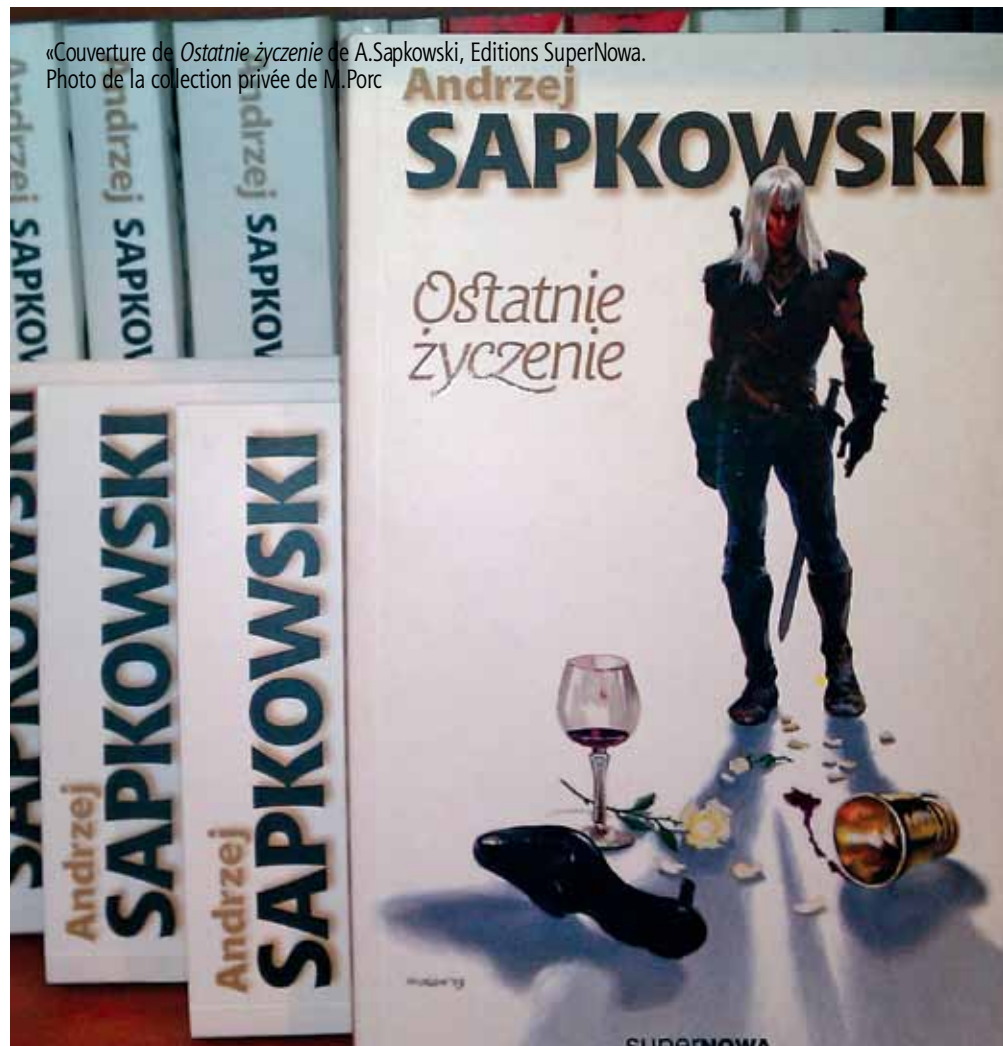
El brujo – el nombre de la profesión del protagonista principal de la obra. En polaco, la palabra *wiedźmin* fue el neologismo que pasó a la lengua con la referencia unívoca a este personaje. Sapkowski acuñó el término a través de atribuir el género masculino a una palabra despectiva definidora de un hada malvada (*wiedźma*)⁵. En castellano, *el brujo* no es nada extraño. En la cultura ibérica existía el homólogo masculino de un hada malvada⁶. Por esta razón se pierde el efecto de incertidumbre que el autor ofreció a los lectores antes de que descubrieran quién era el brujo y a qué se dedicaba.

Nombres sinónimos de protagonistas – el lenguaje utilizado por cada clase de personajes esboza el carácter de la misma. Así, la enunciación de un rey siempre es correcta y sofisticada; en cambio, un guerrero raso habla de manera vulgar y coloquial, y un campesino intercala muchas muletillas. No extraña por lo tanto que en los diálogos se manifiesten la conciencia y el saber del hablante. Por ello, el brujo a menudo es nombrado por el pueblo *hechicero*, *mago*, *encantador*. Pero el narrador queda objetivo y nunca confunde los términos. Desafortunadamente, solamente en la versión original. En el cuento “El mal menor”, el traductor cambia, sin razón alguna, el nombramiento del mago Stregobor por *un nigromante*; y cabe subrayar que Stregobor cumple en la obra la imagen fabulosa de un mago emblemático. Como nos aclara el diccionario de la RAE, *la nigromancia* es «una magia negra o diabólica relacionada con invoca-

ciones a muertos»⁷. Es un buen ejemplo del hipónimo erróneo que trastorna la realidad presentada.

Monstruos – Hemos decidido reducir el análisis a los nombres de tres criaturas más emblemáticas porque éstos

tológia griega. No obstante, incorrectamente; es que según Jan Parandowski, *las náyades* eran ninfas acuáticas y en el escenario del cuento citado no se menciona un hábitat semejante⁸. En el *Bestiario* de Sapkowski⁹ encontramos



muestran la propensión del traductor.

La ninfa, la náyade – *rusałka*: En el capítulo “La voz de la razón 1” aparece una figura llamada ninfa. En el cuento “La semilla de la verdad” hay una náyade. En la versión polaca, las dos son *rusałka*. El traductor renunció a implementar una parte de mitología eslava, y, en cambio, hizo referencia a la mi-

la explicación de la etimología de la palabra *rusałka*: su nombre proviene del rito primaveral *BELTANE*, que posee el nombre latino *ROSALIA*, la fiesta de las rosas. Así, la decisión de dejar la denominación original, es la única justificada.

La lamia – *bruxsa*: En el cuento arriba mencionado aparece también una

lamia. Como en el ejemplo anterior, el traductor hizo referencia a la mitología griega. Lamia fue la amante de Zeus con quien tuvo hijos matados luego por la celosa Hera¹⁰. Desde entonces, Lamia empezó a matar a todos los niños a los que encontraba.

De ahí se llama la lamia a la mujer que puede tomar el aspecto sumamente bello para seducir a los muchachos. Pero Sapkowski explica en su *Bestiario*¹¹ que *bruxsa* es un vampiro portugués de sexo femenino, que durante su vida hechizó y justamente por hechizos se convirtió en un ser demoníaco. De día es aparentemente normal y corriente, pero de noche se transforma en un ave fantasmal que ataca a los hombres para chupar su sangre. Además, Sapkowski menciona el nombre brasileño de aquel monstruo, que es *jaracaca*.

El genio, d'jinn – *džinn, geniusz, d'jinn*: El hilo conductor del cuento “El último deseo” gira en torno a la presencia de un ser mágico encerrado en una lámpara. El autor juega con el lector, introduciendo y mezclando a la vez los motivos de diversos orígenes. Uno de ellos, procedente de las historias sirias de *Mil y una noches*, es el motivo de un ser fantástico llamado en polaco *džinn*. El otro procede de la demonología islámica y hace referencia a un ser sobrenatural, pero mortal, proveniente de Lucifer o Satanás; en polaco dicho ser se llama *geniusz*. A esos dos motivos se suma la creativa imaginación de Sapkowski quien funda el *Bestiario* y atribuye a cada criatura las cualidades particulares.

Todo ello tiene su reflejo en el

Para entender bien el mundo representado hay que aportar a la lectura el saber cultural

cuento cuando en el discurso de varios personajes la misma criatura obtiene diversos nombres. Así, Jaskier (poeta, erudito en letras) lo considera como *džinn* (aludiendo a la cultura popular y, en particular, a la historia de Aladino); Geralt (experto en matar monstruos y demonios) lo ve como *geniusz*, pero el sacerdote Krepp (especialista en la materia mágica) explica a Geralt y a nosotros, los lectores, quiénes son y cómo se clasifican los genios. Según él, ellos habitan los Cuatro Elementos y pueden transmitir la energía ahí acumulada a un hechicero que les domine¹². En cada Elemento habita otro tipo de genio: d'jinn en el aire, mariadas en el agua, ifritas en el fuego y d'ao en la tierra. En la versión española se pierde el efecto debido a que el traductor no hizo distinción entre un genio y un *džinn*. Aunque la etimología latina de estas palabras fuera correcta (ya que la palabra genio designa *džinn*), el traductor hubiera podido transliterarlas directamente del árabe *yinn* o transcribirlas de acuerdo con la fonología francesa o inglesa como *jinn* o *djinn* para conservar el propósito del autor.

El lenguaje de la saga se caracteriza por imitar el estilo arcaico. Como en la obra aparece el estado noble y real, los personajes que se dirigen a los representantes de dicho estado, utilizan otro

registro, que en la lengua polaca se manifiesta por emplear la segunda persona del plural (el llamado pluralis *majestatis*). Desafortunadamente, en vez de usar el tratamiento *Su Alteza, Señoría* o el nombre del puesto ocupado por el interlocutor (como por ejemplo *señor alcalde, señor corregidor*), el traductor decidió dar a

las frases la forma de segunda persona del plural sin título de cortesía.

Además, la estilización por parte de Sapkowski abarca también el léxico. Como ya hemos constatado, el nivel del progreso técnico del mundo representado en la saga es cercano a la época medieval (los personajes no llevan abrigos impermeables sino albornoces, o los bolsos, en vez de carteras). Pero en la versión española leemos, entre otros, sobre “el holocausto de la raza humana”¹³ en lugar de “la destrucción de la raza humana”, que será una traducción literal. Es, por un lado, un anacronismo terrible, y por el otro, una evocación superflua de asociaciones que el autor del original no incluyó.

La mitologización y el evermerismo

La mitologización es la transmisión de un motivo, un asunto o mito común, fijados en la tradición literaria. Esa transmisión sirve para guardar la continuidad del patrimonio cultural de una civilización determinada y para testimoniar el subconsciente valor arquetípico, que a su vez crea la estructura profunda de la comunidad literaria.¹⁴

El evermerismo es el término acuñado con relación a la obra de Evémero de Mesene *Inscripción sagrada*. En esa novela, el autor presenta la historia de los marineros que llegaron a una isla

El papel del traductor consiste en reconocer el elemento primordial de la obra, reconocer la dominante semántica

desconocida en el Océano Índico. En la isla había un obelisco de Zeus cubierto de jeroglíficos. Descifrándolos los viajeros supieron *la verdad*: las divinidades olímpicas no fueron dioses sino reyes, poderosos y potentes, pero humanos. El evemerismo consiste en privar leyendas y mitos de su elemento mágico para reducirlos a la historia o, lo que es más frecuente, a la parahistoria. Tanto la mitologización como el evemerismo sirven a Andrzej Sapkowski para enriquecer la fábula y dotar la novela de una raíz anclada en las tradiciones culturales eslavas.

El cimiento de la creación de Sapkowski consiste precisamente en hacer referencias a la cultura y a la tradición antiguas. Sobre todo, a la antigüedad local, atizada por poetas como Adam Mickiewicz, Julian Tuwim o el vecino Aleksander Pushkin. La intertextualidad frente a la mitología eslava es clara y evidente. Sapkowski tampoco omite referencias a cuentos que madres suelen contar a niños para que se durmieran (como el de un astuto zapatero que disecó una oveja con explosivos para matar un dragón¹⁵; las fugas de princesas de las torres sirviéndose de una cuerda hecha con sus trenzas¹⁶; los Espejos de Nehalena que es una alusión al cuento de Blancanieves¹⁷). Dichos cuentos, intercalados en la narración, pretenden explicar *la verdadera*

proveniencia de estos relatos y arraigarlos en un punto determinado en la historia (recordemos que estamos en el mundo ficticio que, a su vez, pretende constituir *la verdadera historia de la humanidad*), privándolos de su componente mítico. Así, una hazaña increíble se convierte en un hecho seudohistórico, lo que constituye un buen ejemplo del ya mencionado evemerismo.

Todos esos recursos conceden un privilegio de gozar de lectura a los miembros de la comunidad eslava. Los pueblos eslavos son varios. Por eso se acuñó el término *panslavismo* para denominar la cultura compartida por todos ellos (dicho término también se lo emplea con relación a las aspiraciones políticas, a la española *panhispanismo*). Con este fenómeno podemos explicar el éxito de la saga de Geralt en Rusia o República Checa, y que pasó sin repercusiones en los países anglosajones. El papel del traductor consiste, según Barańczak¹⁸, en reconocer el elemento primordial de la obra, reconocer *la dominante semántica*. El concepto de ésta, impuesto a la obra por el autor, constituye la clave de interpretación, que en el caso de Sapkowski, es la relación con la cultura popular eslava.

A modo de conclusión

La obra de un escritor es como el producto de una marca, se caracteriza

por cualidades típicas que la marca le impone. Por esa razón, actualmente la mayoría de los escritores tiene un solo traductor que es responsable de traducir todas las obras de aquéllos, para conservar el ambiente y el estilo. El traductor que conoce todas las obras de un autor determinado, sabe qué esperar, a qué se hace referencia y, si es necesario, dónde buscar ayuda. Los lectores que no tienen posibilidad de leer una obra en original, han de confiar en el traductor. Encima, la traducción inoportuna de una buena obra perjudica no sólo al autor, sino al contexto en el que él crea. En nuestro caso, sufre toda la literatura fantástica polaca.

- 1 Sapkowski, A., «Rękopis znaleziony w smoczej jaskini», SuperNowa, Warszawa 2001, p. 9.
- 2 Ibidem, pp. 35-47.
- 3 Sapkowski, A.; Beres, St., «Historia i fantastyka», SuperNowa, Warszawa 2005, p. 59.
- 4 Sapkowski, A., «El último deseo», Bibliópolis, Madrid 2002, p. 32. Traducido por José María Faraldo.
- 5 Como dice el autor (Sapkowski, A.; Beres, St., *Historia i fantastyka*, p. 166), «[L]a palabra [wiedźmin] fue el resultado de la búsqueda de un neologismo que debiera determinar la profesión, que fuera tanto interesante como inhabitual, y que fuera grato al oído».
- 6 El Diccionario de la RAE nos ofrece 4 acepciones para definir al hombre que embruja.
- 7 El diccionario de la RAE, 23ª edición.
- 8 Parandowski, J., «Mitologia», Czytelnik, Warszawa 1979, p. 79.
- 9 Sapkowski, A., «Rękopis znaleziony w smoczej jaskini», SuperNowa, Warszawa 2001, p. 201.
- 10 Parandowski, J., «Mitologia», Czytelnik, Warszawa 1979, p. 124.
- 11 Sapkowski, A., «Rękopis znaleziony w smoczej jaskini», SuperNowa, Warszawa 2001, p. 176.
- 12 Sapkowski, A., «El último deseo», Bibliópolis, Madrid 2002, p. 156. Traducido por José María Faraldo.
- 13 Ibidem, p. 55.
- 14 Véase el concepto de *loci communes* de E. R. Curtius (en: *Słownik terminów literackich*, ed. Janusz Sławiński, Wydawnictwo PAN, Warszawa, 1976, p. 119).
- 15 Sapkowski, A., «Ostatnie życzenie», SuperNowa, Warszawa 1993, p. 11.
- 16 Ibidem, p. 56.
- 17 Ibidem, p. 57.
- 18 Barańczak, St., «Ocalone w tłumaczeniu», Wydawnictwo A5, Kraków 2004, p. 20.



Weselina
Gacińska

La revolución y la idea del eterno retorno. Elementos míticos en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes

La Revolución Mexicana es un hecho histórico que ocupa la posición significativa en la obra de Carlos Fuentes. El autor mexicano en numerosas ocasiones la presentaba desde diferentes puntos de vista.

En acaso la mejor novela suya, *La muerte de Artemio Cruz*, la Revolución es un punto de partida para todas las desilusiones que sufrió el país, con la pérdida de ideales y la traición de la solidaridad nacional; en *Los años con Laura Díaz*, la rebelión es un momento brillante en la historia nostálgica semi-biográfica; *Gringo viejo* describe el movimiento revolucionario de manera más emocional e idealista... Todas estas obras se caracterizan por el fuerte sentimiento de ambigüedad, compromiso social y la convicción que la historia y la cultura deben ser las fuentes de la identidad en un país étnicamente tan complejo como México.

En la obra de Carlos Fuentes, la Revolución ha sido sometida al proceso de mitologización porque, aunque han pasado muchos años desde 1917, cuando se acabó la Revolución Mexicana, sus objetivos, protagonistas, ideales y finalidades permanecen vivos en la memoria histórica, cultura y conciencia de los mexicanos. En el artículo se tratará de presentar la idea de la revolución de manera más simbólica, partiendo parcialmente de sus bases socio-políticas. Se intentará relacionar el movimiento revolucionario con el concepto mítico del eterno retorno, evidenciar que la idea del retorno al *illud tempus* está encerrada implícitamente en el concepto de la revolución y que,

en el caso mexicano, concuerda con la mitología precolombina. Además, dicha idea se vislumbra en la creación de los personajes, especialmente en la del general Tomás Arroyo, acercando a ese protagonista a la figura de un héroe mítico o hasta el del demiurgo de la Revolución Mexicana.

Al hablar de la revolución es menester referirse a Hannah Arendt quien subraya que en la acción revolucionaria siempre se encuentran dos tendencias, a primera vista totalmente opuestas – el deseo de la construcción de nuevas bases sociales y políticas, y la añoranza por el perdido *siglo de oro*. En otras palabras, el proceso creador se enfrenta a la devolución del orden antiguo. El uso metafórico de la palabra *revolución* tiene sus raíces en el siglo XVII, cuando significaba la vuelta al orden afirmado en el pasado. Antiguamente, „*revolución*” significaba „*devolución*”, entonces, entonces su intención era reconstruir. Cabe añadir que antiguamente el término „*revolución*” se refería a la circulación de los astros, sugería la reiteración y el movimiento cíclico. Ganó su significación en las ciencias gracias a la obra *De revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico¹.

Este empleo de término hay que vincularlo con el concepto del tiempo circular. En el eterno retorno se encierra la posibilidad de que cada acción, cada lapso

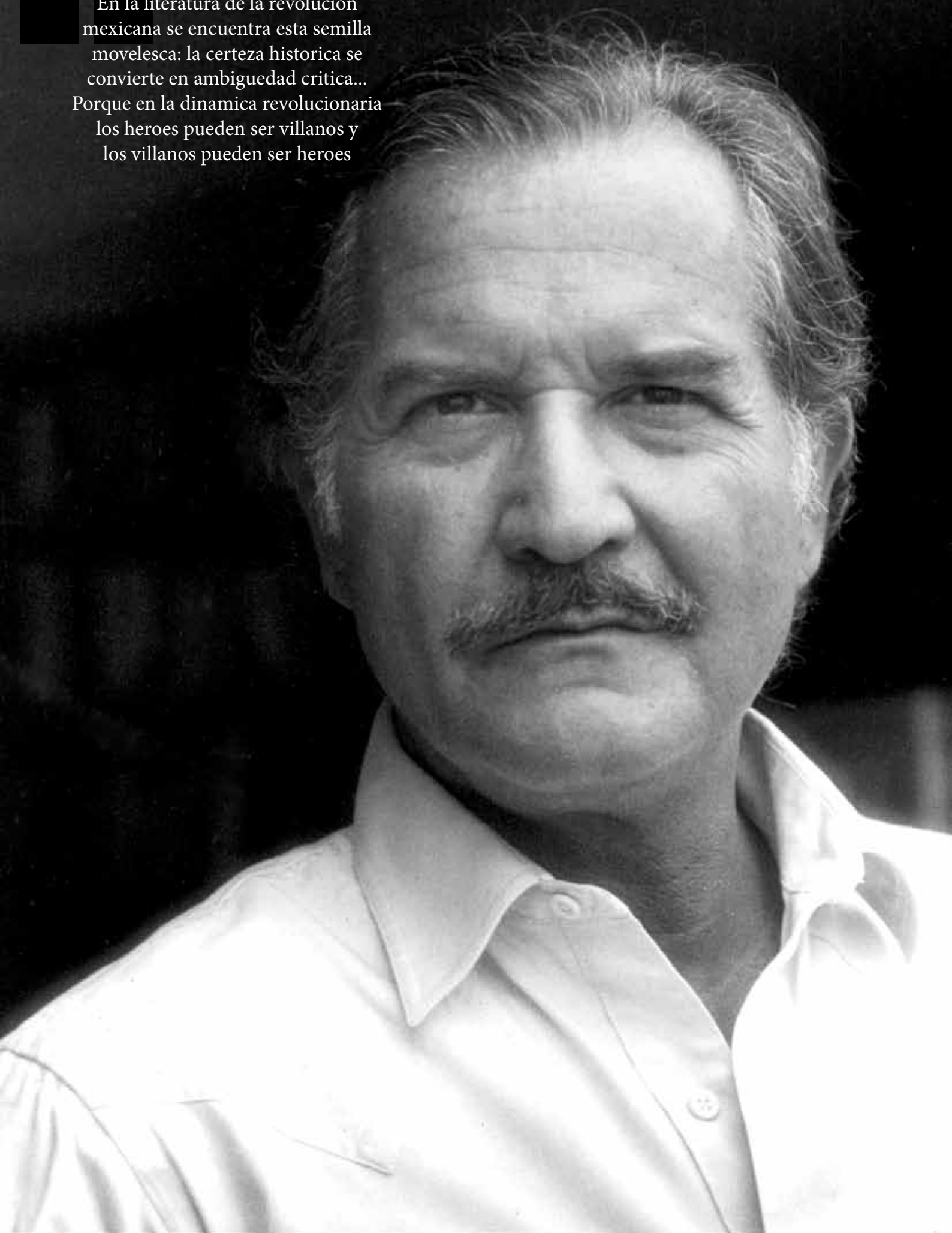
de tiempo pueda ser insistentemente repetido y el orden antiguo, devuelto. De acuerdo con la idea del eterno retorno, siempre existe la posibilidad, y hasta la necesidad, de volver al llamado *siglo de oro*².

Antes de de ilustrar con un ejemplo literario concreto el concepto de la Revolución misma como el mito, hay que denenerse en la Concepción religiosa del eterno retorno y en la importancia del mito en la obra de Fuentes, ya que la Revolución adquiere también otro sentido más simbólico. Me atrevo a interpretar la Revolución Mexicana en términos de un peculiar mito de creación, mito cosmogónico que está anclado en la mentalidad mexicana y relacionado con el pensamiento prehispánico. En *Gringo Viejo*, el orden cósmico de la constante repetición, destrucción, sacrificio y restablecimiento tiene su reflejo en la acción revolucionaria y en el modo de creación de los protagonista, quienes desempeñan el papel mitológico de los demiurgos.

Según Mircea Eliade, el mito es la forma de conciencia y pensamiento universal³. Gracias a su repetición y refuerzo en el rito, el mito se profundiza en cada hombre y determina su modo de pensar y su comportamiento. Aunque diferentes en su forma, en cada religión aparecen los mitos que presentan la creación del universo, de la tierra, del primer hombre,

“

En la literatura de la revolucion mexicana se encuentra esta semilla movelesca: la certeza historica se convierte en ambigüedad critica... Porque en la dinamica revolucionaria los heroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser heroes



etc. Eliade distingue dos tipos de originalidad mítica: la precósmica, llamada también ahistórica y la cosmogónica, es decir histórica. El segundo tipo implica la interpretación del mito como la *historia sagrada*: sirve de modelo arquetípico y, como tal, es revivido por los creyentes⁴. Con el mito cosmogónico está vinculada también la nostalgia religiosa muy específica: el deseo de recuperación de la época de los orígenes, de los tiempos que empezaron justo después de la creación del mundo.

Es menester subrayar que, según Eliade cada acto de fundación y creación fue seguido por el sacrificio de un dios o de un *macroanthropos* cósmico⁵. Ello no conduce a la cuestión del ritual, que no se desarrolla solamente en el tiempo vivido y en el espacio profano, sino ante todo *in illo tempore*, es decir: cuando el dios o el héroe efectúan el acto por primera vez. El mito y el ritual trasladan así a los participantes a esa época de orígenes, la cual se revive. ¿No es acaso la Revolución sino la constante repetición y la vuelta al *illud tempus*?

Para describir mejor este fenómeno hay que recurrir a la religión azteca, que indudablemente dejó huella en la mentalidad mexicana. Como punto de vínculo puede servir la constatación de que los mitos cosmogónicos organizaban la vida social e individual de los aztecas cíclicamente, a través de los ritos y sacrificios. Nos encontramos frente a una enorme complejidad de mitos cósmicos y sus versiones ya que no existe en el territorio entero de Mesoamérica un sistema coherente de creencias. El mito más relevante de la creación es la "Leyenda de los Soles", que cuenta la historia del mundo como una serie de actos de creación y de catástrofes continuas, dirigidas por los dioses y demiurgos en la escala cósmica. Según la Piedra del Sol han existido cinco Soles: Sol del Viento, Sol del Fuego, Sol del Agua, Sol de la Tierra y la última

época, ésta en la que vivimos ahora, Sol del Movimiento. Cada Sol equivale a una historia de creación de la tierra y de los hombres que, por su imperfección quedan destruidos, pero el mundo siempre es renovado por la voluntad de los dioses⁶.

Varios pensadores y científicos mexicanos como Alfonso Caso, Miguel León-Portilla u Octavio Paz subrayan la importancia de la ofrenda sangrienta en la cultura azteca, ofrenda que resulta imprescindible para mantener en marcha perpetua el orden cósmico. Ni el progreso ni la vuelta al pasado no podrían realizarse sin el ritual de derramar la sangre. En la religión azteca existen motivos que justifican los sacrificios y. El más destacable apunta a la muerte de Tlaltecuhli, considerada como el primer sacrificio de la creación. Tlaltecuhli fue una serpiente que flotaba en el océano cósmico. Tezcatlipoca y Quetzalcóatl decidieron formar de su cuerpo la tierra: pero los demás dioses al no aceptar este sacrificio, prometieron a Tlaltecuhli que su cuerpo dará la vida a todas las plantas que necesitará el hombre. La importancia de este mito consiste en ser primero de este tipo en todo el proceso creador y en justificar la obligación a ofrendar la sangre humana para alimentar a Tlaltecuhli y mantener la tierra fecunda⁷. Otro mito vital al respecto es éste en el que Quetzalcóatl sacrifica la sangre de su pene para crear a la humanidad en el Quinto Sol⁸. Se lo puede considerar el mito más importante porque no solamente se refiere precisamente a la época en la que vivimos ahora, sino también Quetzalcóatl se muestra aquí como el bienhechor, padre y creador del ser humano y del nuevo orden.

Como último evocaré el mito sobre la muerte de Nanahuatzin y Tecuciztecatl, los cuales forman El Sol y La Luna. El mito trata el problema del sacrificio voluntario que lleva a la creación de los astros. El dios leproso Na-

nahuatzin se convirtió en el Sol y el dios hermoso pero cobarde, Tecuciztecatl, en la Luna. Los astros aceptaron moverse en el firmamento sólo bajo la condición de alimentarse con sangre. El motor del movimiento y del funcionamiento del mundo otra vez es el sacrificio de la sangre humana y su importancia en el hecho de creación es inapreciable⁹.

Se pueden ver ciertos paralelismos entre el pensamiento precolombino, basado en la concepción de los ciclos cósmicos reforzada por la noción de sacrificio y la visión de la Revolución en la novela de Fuentes. La Revolución misma une las nociones de destrucción y creación: rompe y deshace el orden antiguo del mundo con el propósito de formar una humanidad completamente nueva. En la novela *Gringo viejo* salta a la vista una fuerte oposición entre ese orden antiguo, indeseado y el nuevo porvenir, el cual se lo puede lograr únicamente a través de la lucha, con todos sus sacrificios. Además, los historiadores tales como por ejemplo Tadeusz Łepkowski señalan que la Revolución Mexicana formaba parte del llamado "tríptico revolucionario" (junto al Grito de Dolores del año 1810 y comienzo de la Reforma en 1845).

Como mito forma parte esencial de la obra de Fuentes, merece la pena indicar algunas muestras del pensamiento mítico en la novela *Gringo viejo*. En la creación del personaje del general Arroyo encontramos, sin duda, ecos del pensamiento precolombino, entre ellos, por ejemplo la mitologización de las nociones del sacrificio, de muerte y del conocimiento.

En cuanto al sacrificio, al igual que en los mitos, en la novela de Fuentes, en opinión de los personajes tales como el general Arroyo o el mismo Pancho Villa, la sangre fecunda la acción revolucionaria y mantiene el movimiento en marcha, lo que concuerda simbólicamente con lo dicho anteriormente. Sin embargo hay que tener en cuenta que el concepto

La aventura mítica del héroe contemporáneo es la aventura de un héroe que busca valores auténticos en un mundo degradado

de la muerte en Gringo viejo tiene dos dimensiones: la muerte mítica, o sea, el sacrificio inscrito en el destino del demiurgo, y la muerte como un elemento inevitable de la mexicanidad. Las dos dimensiones están estrechamente vinculadas entre sí y se hacen particularmente visibles a la hora de reflexionar sobre la figura de Tomás Arroyo. Sin embargo, yo me centraré especialmente en los elementos mitológicos.

Estos elementos es menester relacionarlos con la perspectiva del *mito del héroe* presente casi explícitamente en la novela a través del personaje de Tomás Arroyo. Pero no es la mera repetición de los mitemas heróicos sino una búsqueda más profunda de una identidad, considerada por el mismo Fuentes como su *monomanía*¹⁰. De todas formas, merece la pena presentar el modelo arquetípico del *mito del héroe*. Según Buchanan, los elementos imprescindibles de la "biografía" de un héroe mítico arquetípico son:

- el nacimiento humilde;
- la iniciación y prueba de las fuerzas;
- la ascensión al poder;
- la lucha contra las fuerzas del mal, el triunfo;
- el debilitamiento por el orgullo y la caída espectacular por causa de una traición o sacrificio que lleva al héroe a la muerte¹¹.

Claro está que los mitemas pueden sufrir desplazamientos en la estructura novelesca, ya que como señala Marta Portal en la introducción a *Los de abajo*, "la aventura mítica del héroe contemporáneo es la aventura de un héroe que busca valores auténticos en un mundo degradado"¹². El héroe literario contemporáneo, a pesar de sus ambigüedades, las cuales son imposibles de evitar, se muestra como un ser idealista en el mundo que necesita cambios. Al haber ganado poder y fuerza, dicho héroe empieza a servir a la comunidad, descubriendo a la vez su identidad y resolviendo el problema de su destino. Si la Revolución es mito, el revolucionario debe ser su héroe. Junto con los principios políticos formará el deseado *arquetipo* rebelde. En el caso de Tomás Arroyo, todos los elementos arriba mencionados forman su biografía. No obstante, describiré brevemente sólo éstos fragmentos en los cuales aparecen motivos simbólicos o mitológicos dejando aparte el fondo social y político del desarrollo del protagonista.

Ante todo hay que fijarse en las relaciones de Arroyo con los demás personajes y en la influencia mutua que ejercen todos ellos entre sí. En la novela aparecen cuatro figuras protectoras que sirven de espejo para Arroyo y le dejan descubrir su identidad: Graciano, La Luna, el gringo y Harriet Winslow. Cada uno desempeña otra función y en distintos etapas de la

vida del protagonista, pero su presencia es crucial para el desarrollo de éste. Pero su presencia es crucial para el desarrollo del protagonista. Se puede clasificar a estos personajes en dos grupos, según el papel y según la época en la que se cruzan con Arroyo. Tenemos entonces dos viejos y dos vírgenes (La Luna aunque casada es una virgen emocional). Los viejos son maestros y las vírgenes revelan la personalidad del protagonista. En cuanto a las épocas, Graciano y La Luna pertenecen a la juventud de Arroyo, mientras el gringo y Harriet anuncian la caída del héroe¹³.

Con La Luna se relaciona el motivo clásico del rito de la iniciación: el aislamiento en el sótano. Arroyo se encuentra encerrado en el sótano de la casa de la Luna y libera de allí a su futura soldadera, lo cual simboliza el renacimiento y el ascenso a los niveles más altos de la existencia¹⁴. Gringo viejo se da a conocer como el guardián ambiguo, puede proteger al joven general pero resulta peligroso a la vez. Buchanan sugiere que el papel del gringo es quitarle a Arroyo la máscara, romper el idealismo y enseñar que el general puede ser tanto el héroe como el villano¹⁵. Esa tesis tiene su confirmación en el ensayo La nueva novela hispanoamericana, en el que Fuentes constata: "En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza histórica se convierte en ambigüedad crítica... Porque en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes"¹⁶. Harriet, ayuda a Tomás a enfrentarse con su destino y con la idea del paraíso perdido. "Tú me haces acordarme de quién soy"¹⁷, dice Arroyo a la señorita Winslow, lo que indica explícitamente su función de espejo.

Arroyo triunfa con la toma de la hacienda de los Miranda. Es su mayor triunfo, la vuelta al pasado, que inicia a la vez su caída. En vez de seguir peleando y unirse con Villa en la toma de

Zacatecas, Arroyo deja a la hacienda poseerle. mata a uno de sus maestros y de esta manera muestra su ambigüedad, convirtiéndose en villano. Dicha ambigüedad consiste en que por un lado ese acto se le puede considerar un mero crimen, pero por otro, Arroyo simplemente sigue su destino. Es dónde se observa el mencionado desplazamiento de los mitemas, tan típico del género novelesco: el mayor triunfo del protagonista lo lleva a la derrota y el tercer y cuarto punto se entremezclan. La historia del general Arroyo acaba con su muerte en la que vemos tanto el sacrificio por las ideas de la Revolución como la muerte por su culpa y orgullo desmedido.

La biografía de Tomás Arroyo es entonces la historia de cruzar los umbrales, luchar contra el mal en el mundo y consigo mismo, buscar la identidad y seguir su propio destino, del cual el protagonista se cree ser dueño. Recurriendo a las palabras del gringo, que "la verdadera frontera la trae cada uno adentro" Rhonda¹⁸. Rhonda Buchanan dice que lo que lleva en su interior el general Arroyo es la Revolución: "A la vez que se moviliza y cruza la frontera para liberar a su gente lucha por romper las cadenas de la esclavitud que lo mantienen prisionero de sí mismo"¹⁹. Arroyo busca su identidad a lo largo de la vida, llevando la Revolución dentro, y lo mismo hace el pueblo mexicano. Para los mexicanos la Revolución es, como ya hemos dicho, la necesidad de encontrar las raíces y el alma nacional.

Para entender esta búsqueda debemos otra vez recurrir a la mitología precolombina, ya que creemos que el personaje de Tomás Arroyo comparte algunas características de los dioses más relevantes de la religión azteca, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, lo que manifiesta la ambigüedad de su figura. Para mostrarlo nos serviremos del símbolo del espejo, objeto que en Mesoamérica ganó muchos significados: desde el mero atributo de Tezcatlipoca, cuyo

nombre significa "el espejo humeante", hasta el símbolo del conocimiento en la religión y la filosofía. Era el deber de los sabios o sacerdotes el de "colocar un espejo" delante de los demás para "enseñarles su cara, reflejo para ellos de la identidad profunda del ser humano"²⁰. Con ver su cara en el espejo, el hombre "gana un rostro", se conoce a sí mismo, efectúa el acto de autognosis. Tomás Arroyo desempeña entonces el papel del sabio, del que maneja los espejos e identidades cuando deja a su tropa entrar en el salón de los espejos. Los guerrilleros y campesinos ven sus caras por primera vez: sorprendidos con sus aspectos, contemplan sus rostros exclamando: "soy yo", "eres tú", "somos nosotros". El espejo posibilita a la tropa reconocerse, ver la esencia del ser con toda franqueza. Como escribe Ordiz "la escena supone el *autorreconocimiento* que para Fuentes significó la Revolución Mexicana, único momento en la Historia en que el país se sintió vivo y se reconoció a sí mismo"²¹. El papel de Arroyo es aquí guiar, enseñar como el maestro. Es un maestro peculiar, analfabeta pero con el sentido fuerte de la verdad y en constante búsqueda de la identidad. Es lo que nos hace asociarle con Quetzalcóatl, mencionado ya patrón de la humanidad. Merece la pena indicar que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl eran hermanos gemelos y de ahí la dificultad de distinguir claramente los rasgos y funciones. Sin embargo se suele relacionar a Tezcatlipoca con el lado oscuro de la existencia y a Quetzalcóatl con la iluminación, lealtad e idealismo reflejados en la característica del creador del hombre, el primer maestro de la humanidad y el fundador del autosacrificio²². El paralelismo entre los personajes es evidente. Lo presentamos en forma del esquema:

Quetzalcóatl: creador – maestro – autosacrificio

Arroyo: creó a Harriet – espejos – muerte en nombre de la Revolución

En los recuerdos de la señorita Winslow, Arroyo aparece como el hombre que la creó, la enseñó vivir de acuerdo con la declaración de Harriet: "Primero tuvo que dejar de odiar a Tomás Arroyo por enseñarle lo que pudo ser y luego prohibirle que jamás fuese lo que ella pudo ser"²³. La influencia entre ellos es mutua, porque, según lo escrito antes, Harriet, desempeñando el papel de la virgen mítica, también "descubre" a Arroyo, le ayuda a reconocer sus sentimientos y a adentrarse en su propia conciencia.

1 Arendt H., «O rewolucji», Czytelnik, Warszawa 2003, p. 47.

2 *Ibid.*, pp. 48-49.

3 Eliade M., «W poszukiwaniu historii i znaczenia religii», Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, p. 109.

4 *Ibid.*, pp. 123-124.

5 Eliade M., «Mit wiecznego powrotu», Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, pp. 31-33.

6 Frankowska M., «Mitologia Azteków», Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1987, p. 196.

7 *Ibid.*, p. 239.

8 Caso A., «Naród słońca», Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974, p. 29.

9 *Ibid.*, pp. 22-24.

10 Buchanan R., «El mito del héroe en Gringo viejo». En: La obra de Carlos Fuentes - una visión múltiple, eds. Ana María Hernández de López, Editorial Pliegos 1988, p. 244.

11 *Ibid.*

12 Azuela M., «Los de abajo», Cátedra, Madrid 2003, p. 47.

13 Buchanan R., «El mito del héroe en Gringo viejo». En: La obra de Carlos Fuentes - una visión múltiple, eds. Ana María Hernández de López, Editorial Pliegos, Madrid, 1988, p. 248.

14 Consulta también el libro de Joseph Campbell A hero with thousand faces, donde se describe la muerte simbólica en las entrañas de la ballena (Campbell J. «A hero with thousand faces», Zysk i Spółka, Poznań 1997, p. 75.)

15 Buchanan R., «El mito del héroe en Gringo viejo». En: La obra de Carlos Fuentes - una visión múltiple, eds. Ana María Hernández de López, Editorial Pliegos, Madrid, 1988, p. 248.

16 Fuentes C., «La nueva novela hispanoamericana». En: Los novelistas como críticos, eds. Kahn y W. Corral, Tierra Firme, México 1969, p. 80.

17 Fuentes C., «Gringo viejo», Círculo de lectores, Barcelona 1985, p. 167.

18 *Ibid.*, p. 28.

19 Buchanan R., «El mito del héroe en Gringo viejo». En: La obra de Carlos Fuentes - una visión múltiple, eds. Ana María Hernández de López, Editorial Pliegos, Madrid, 1988, p. 245.

20 Ordiz F.J., «El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes», Servicio de publicaciones, León 1987, p. 204.

21 *Ibid.*, p. 206.

22 Caso A., «Naród słońca», Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, p. 29.

23 Fuentes C., «Gringo viejo», Círculo de lectores, Barcelona 1985, p. 24.



**Katarzyna
Pustul**

Privilegios de la diversidad del español en la traducción audiovisual

La lengua está en marcha perpetua, no constituye un sistema homogéneo y estático. A pesar de las modalidades diacrónicas, conviene recalcar las sociolingüísticas y geográficas, y son las últimas las que a mi juicio merecen un enfoque más detallado.

Mencionada marcha lingüística no tiene el mismo tempo y dirección en diferentes regiones del territorio donde se utiliza una lengua concreta. En el caso del español, difundido por 21 países y utilizado por más de 300 millones de hablantes nativos¹, las diferencias geográficas son particularmente visibles. El español de España no es el mismo que el de Chile o Perú, tampoco se habla igual en Santander, Valladolid o Sevilla; de igual manera se habla diferente en un barrio concreto de Cáceres y en La-

vapiés. En una misma colectividad no hablan igual los campesinos, los estudiantes, los médicos, etc. Obviamente, a pesar de las diferencias, no se puede negar la existencia de la comunidad de la lengua española pero ésta es la comunidad de la lengua oficial. Por debajo del lenguaje oficial encontramos las variantes regionales, el habla de relaciones informales, el lenguaje vivo y expresivo que no puede ser insípido, por eso tiene sus privilegios². En el presente artículo se trata de defender estos

privilegios; la defensa se concentra en el campo de la traducción, hablando con más precisión, en el de la traducción audiovisual.

Hoy en día observamos un gran desarrollo de los medios de comunicación masiva que utilizan la traducción audiovisual como un puente para distribuir sus productos en diferentes comunidades lingüísticas. En este sentido la traducción audiovisual llegó a ser una de las variedades de traducción más difundidas en el mundo actual, por lo tanto vale la pena examinarla con más precisión. Cada día se traducen miles de programas, series y películas de la televisión y del cine; entre ellos, una gran parte al español. Aquí surgen las preguntas: ¿Va la cantidad de la traducción con la calidad? ¿Qué variante de español eligen los traductores de los textos audiovisuales? A continuación trataré de responder estas preguntas pero vayamos por partes.

Específica de la traducción audiovisual

Empecemos por la definición del término mismo de la traducción audiovisual. Como explica Hurtado Albir: *por la traducción audiovisual nos referimos a la*



*traducción para el cine, televisión o vídeo de textos audiovisuales de todo tipo (películas, telefilmes, documentales) en diversas modalidades*³. Para desarrollar un poco más el tema, cabe añadir que lo que diferencia la traducción audiovisual de otros tipos de traducción es el hecho de que en un comunicado audiovisual el sentido se transmite a través de diferentes medios, tales como: sonidos, imágenes, música, palabra escrita en la pantalla y palabra hablada. El significado del mensaje es la resultante de estos elementos, sin embargo, el traductor puede interferir solamente en el nivel lingüístico⁴, lo que en gran medida complica su trabajo. En otras palabras, se trata de la modalidad de traducción subordinada⁵. La traducción del código lingüístico está condicionada por el código visual y en muchas ocasiones también por el código musical.

Detengámonos un momento en las modalidades de la traducción audiovisual, que son los métodos técnicos para hacer el transvase del texto audiovisual de una lengua a otra⁶. Entre las modalidades básicas se pueden diferenciar: el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas. En general, la atribución del nombre de *la modalidad* para definir ciertos métodos utilizados en la práctica de la traducción audiovisual parece ser una cuestión polémica para los teóricos, ya que en varias fuentes aparecen diferentes divisiones de las modalidades de la traducción audiovisual. Entre las propuestas adicionales se mencionan, por ejemplo: el doblaje parcial o comentario libre⁷. Cualquiera que sea el número de las modalidades, no cabe duda de que el doblaje y la subtitulación son las modalidades más populares.

Hemos hablado ya de la primacía de los canales visual y musical sobre el lingüístico en la traducción audiovisual, sin embargo, hemos de tener presente que en cada modalidad esta subordinación tiene un carácter diferente. Miremos con más atención la modalidad del doblaje, en la que las restricciones de la pantalla parecen ser aun más severas... Como leemos en la obra de Fodor⁸, en el doblaje hay que conservar varios tipos de sincronismo: de caracterización,

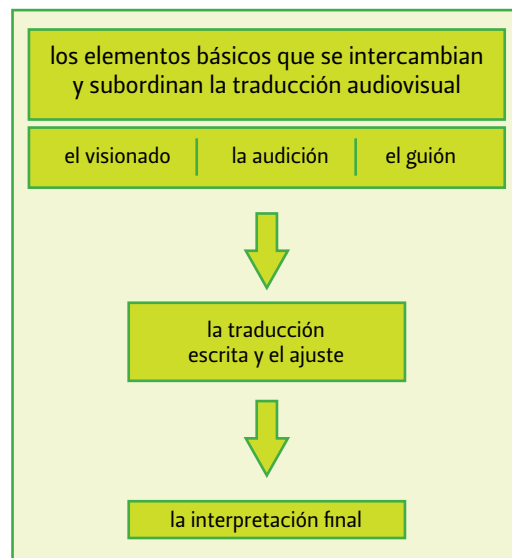
doblaje está bastante limitado en su trabajo, claro está que dispone de varios trucos que le permiten suavizar un poco el criterio técnico: los papeles pronunciados en el plano general, o cambios del plano y del ángulo de la toma, distraen al espectador que no se fija tanto en el aspecto fonético; no obstante, el traductor nunca se podrá liberar de la preponderancia de la pantalla.

Las demás reglas

¿Hay algunas pautas más que debe seguir el traductor para el doblaje? Desgraciadamente, sí. La aplicación de términos susodichos tales como el código y el medio, que condicionan la modalidad, nos sugiere claramente el trato de la traducción audiovisual desde el punto de vista comunicativo.

La traducción es el proceso de comunicación entre distintas lenguas. El texto traducido constituye un comunicado producido por un emisor. Cada emisor del comunicado tiene intenciones, una finalidad, se dirige a un destinatario concreto para causar una reacción determinada.

Para lograrlo utiliza varios medios de comunicación, verbales y no verbales⁹, lo que adquiere una importancia especial a la hora de aplicar esta teoría justamente a la traducción audiovisual. El emisor trata de ajustar los medios que utiliza al destinatario, que puede ser tanto una persona concreta como una comunidad comunicativa. Los miembros de esta comunidad utilizan el mismo código lingüístico pero también comparten conocimientos, experiencias, tradiciones; en otras palabras, pertenecen a la misma comunidad cultural. El hecho de que la comunidad comunicativa y la cultural no necesariamente sean idénticas a



El proceso de traducción para el doblaje se lo puede presentar a través del presente gráfico.

que es la conformidad entre la voz del doblaje y el aspecto del actor; de contenido, que es la conveniencia entre el texto en la lengua meta y el texto original (es decir, la equivalencia óptima en su sentido tradicional); y fonético, que es el convenio entre los movimientos articulatorios de la boca y los sonidos. En otras palabras, la traducción de un papel dado tiene que caber en la boca del personaje en la pantalla. Además, son importantes: el tipo de movimientos articulatorios, las pausas y el ritmo en las cadenas habladas.

Así vemos que el traductor para el

la comunidad lingüística¹⁰ parece especialmente importante. Así llegamos a la cuestión esencial: dentro de una misma lengua hay varias comunidades comunicativas que en el caso del español pueden ser variantes regionales de cada país donde se habla esta lengua.

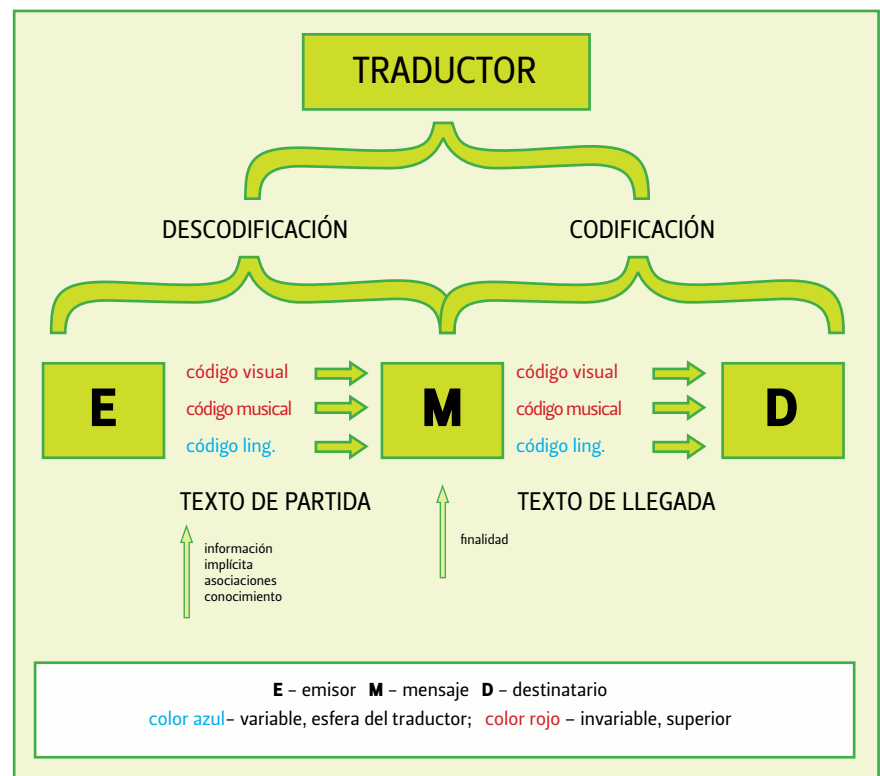
Podemos hacer constar que en el proceso de traducción, entendido como un acto de comunicación, existen dos situaciones comunicativas separadas en el tiempo y espacio. El traductor es el mediador entre estas dos situaciones: en la primera desempeña el papel del destinatario; en la segunda, que es la esfera de la traducción, tiene el papel del emisor¹¹. Su tarea es la de transmitir el mensaje original expresado a través de varios canales, conservando su finalidad y teniendo en cuenta al destinatario del mensaje.

El doblaje es una modalidad obviamente orientada a la cultura meta. Como hace constar Danan, el doblaje constituye una prueba de ocultar la naturaleza extranjera de la película por crear la ilusión de que los actores estén hablando el idioma del espectador¹². En el caso de las películas infantiles, el receptor es aún más exigente. Como notaron Lorenzo García y Pereira Rodríguez, la traducción para el doblaje de películas infantiles aumenta el conjunto de problemas que puede tener el traductor, debido a la edad que subordina la recepción de una película por parte de los niños. En este caso, una tendencia muy frecuente es la domesticación de la traducción¹³.

Recordemos que la domesticación y la extranjerización son conceptos acuñados por Lawrence Venuti¹⁴ para describir dos maneras de traducir. La domesticación se basa en un estilo simple, claro y accesible para el receptor de la cultura meta, asimismo, elimina todos

los supuestos problemas, relacionados con el carácter extraño o extranjero del texto traducido, que podría tener el receptor de la cultura meta. La extranjerización, al contrario, consiste en traducir defendiendo el carácter extranjero en el texto meta, por lo que éste resulta problemático para el receptor de la cultura meta. Estos conceptos se los aplica fácilmente a la traducción audiovisual.

Nida declara que el objetivo principal del traductor debe ser el de lograr en los receptores meta la misma respuesta que el texto original obtuvo de sus receptores, de esta manera se consigue el objetivo comunicativo de la traducción. Su experiencia como traductor le afirmó en su convicción de que la correspondencia formal entre lenguas casi nunca es posible, y los factores ta-



El proceso de traducción para el doblaje se lo puede presentar a través del presente gráfico.

Podría decirse, utilizando otra idea de Venuti, que en el doblaje el trabajo del traductor es menos visible pero más violento, ya que sirve para domesticar el texto traducido y crear una apariencia de fluidez y de cercanía a la cultura meta¹⁵.

Venuti mismo fija la atención en la semejanza entre su concepto de domesticación y el de la equivalencia dinámica creado por Nida¹⁶, quien diferencia la equivalencia formal y la dinámica.

les como la distancia geográfica o diferencias culturales impiden la reproducción de las estructuras formales de una lengua en otra. Frente a la equivalencia formal, indica Nida la equivalencia dinámica que adapta completamente el texto original al nuevo lector y sus capacidades, sobrepasa las diferencias lingüísticas y culturales para que el texto meta sea natural para él¹⁷. El concepto de *la naturalidad de la expresión* es precisamente el que alega Venuti



dentro de una misma lengua hay varias comunidades comunicativas en las que la diversidad del léxico es especialmente visible

en entrever la correspondencia entre el concepto de la equivalencia dinámica, de Nida, y su idea de domesticación; a la vez, es el que me parece la palabra clave en la traducción para el doblaje de las películas infantiles. Una película extranjera para que sea comprensible para un niño debe ser natural para él.

En teoría estas condiciones sirven para impedir la dominación de la cultura extranjera sobre la del destinatario de la traducción, no obstante, la práctica demuestra que no siempre se preservan la cultura y la lengua del espectador al que va dirigido el texto audiovisual traducido. Si se considera el doblaje una estrategia para proteger la cultura propia ante la dominación de la cultura extranjera, ¿por qué no pensar en la cultura de cada país del habla hispana? Si tanto se esfuerzan los traductores del doblaje para impedir el dominio de la cultura estadounidense, hemos de reflexionar sobre la falta de

trato individual para el mundo hispano que en sí mismo es tan diverso. Por fin, si tomamos en consideración las ideas recogidas más arriba, debemos pensar en las necesidades de los niños como receptores de la traducción del cine. Una película en forma de dibujos animados debe ser domesticada y natural para un niño argentino, mexicano, español, etc. Por esta razón hay que tomar en cuenta la heterogeneidad del español en la traducción.

La atroz realidad

El cine desde su aparición ha sido sobre todo una industria y un gran negocio, y la traducción, junto con la llegada del cine sonoro en el año 1927, se ha hecho un pilar de este negocio. Desde entonces las productoras cinematográficas querían llegar a un público lo más amplio posible y para eso tuvieron que superar el obstáculo de la lengua, entonces surgió la cuestión no resuelta

hasta nuestros tiempos ¿qué variante de español elegir en la traducción? El mundo hispano sin duda ha sido un atractivo mercado de consumidores de las producciones cinematográficas. El hecho de que en el territorio tan grande se hable la misma lengua da posibilidad de ganancias económicas rápidas sin costes adicionales de la traducción. Ésta es la miopía política de algunas empresas estadounidenses, ya que en mayor parte se trata de ellas. Durante ochenta años aparecieron varias propuestas, inauguradas por las llamadas versiones multilingües, en las que primero actuaban actores estadounidenses que aprendían los guiones de memoria y sin entender el diálogo en una lengua extranjera lo interpretaban con un acento raro, lo cual obviamente provocaba un efecto cómico. Posteriormente las productoras contrataban a los actores locales, diferentes en cada versión de la misma película, pero otra vez la versión multilingüe no pasó la prueba, resultó ser demasiado cara¹⁸.

Más tarde apareció la técnica del doblaje. Las productoras intentaban comercializar el llamado español neutro, un dialecto artificial inventado para juntar los rasgos dialectales más destacables, especialmente del territorio iberoamericano. Esta aglutinación entre diferentes variantes territoriales del habla hispana reinó en el cine en los años 40 y 50. Se filmaba sobre todo en México, Argentina y España. Por otro lado, los primeros doblajes en español para la televisión se hicieron en Cuba y Puerto Rico, con una fuerte carga regional. La traducción resultó rara, e incluso en algunos momentos incomprensible para los hispanohablantes de las regiones diferentes al Caribe¹⁹.

Río Rita (1929), la primera película doblada al español, llamada el nuevo milagro en el entretenimien-



Rio Rita [película], dirección: Luther Reed.
Producción: William LeBaron

to. A partir de esta película las productoras intentaban comercializar el español neutro

Otra etapa importante en el desarrollo de la traducción audiovisual en el mundo hispano es la introducción de la censura de Franco, ya que ésta contribuyó a la costumbre de doblaje en España, que por cierto no es el único país del mundo hispano al que llegó la censura. Como advierte Vigil²⁰, Argentina tampoco estuvo libre de las alteraciones de los medios audiovisuales.

Los años 60, 70 y 80 constituyeron la época del doblaje mexicano en todo el mundo hispanohablante. Las películas extranjeras, básicamente los dibujos animados, hasta los años 80 se veían en España con doblaje mexicano. Así que las producciones ya clásicas tales como *Los Picapiedra* o *Don Gato* las veían los niños españoles con seseo y la forma de *ustedes* en vez de *vosotros*. A principios de la década de los 90 el doblaje en español se difundió en una gran medida debido a la popularización de las series de anime japonesas en el mundo hispano. La demanda del doblaje era muy alta, por eso las productoras extranjeras buscaban otras opciones para realizar el doblaje al español que no fueran estudios mexicanos que, por la alta calidad de sus servicios, fueron comparablemente caros. De esta manera llamaron la atención los estudios del doblaje de Venezuela, Argentina y Chile²¹.

Analizando la historia tempestuosa del doblaje en el mundo hispano llegamos a la conclusión de que la cuestión del doblaje al español nunca ha sido regulada. En este caso podemos hablar más bien de las tendencias condicionadas por las decisiones de cada una de las productoras extranjeras que exportan sus películas a España y Latinoamérica, que de las reglas comúnmente aprobadas de elegir una u otra variedad del español en la traducción para el doblaje. La tendencia actual en la traducción para el doblaje en el mercado hispano es hacer dos versiones diferentes: una para España y otra para toda Hispanoamérica, esta última, en la mayoría de los casos, preparada en México. Cabe añadir aquí que mientras que algunas productoras doblan las películas con una fuerte carga regional mexicana y así las exportan a los demás países, otras productoras tratan de promover el español neutro que, a su vez, no es natural para ningún hispanohablante; en ambos casos se traspasa el principio de naturalidad de la traducción. Puede que por esas razones en toda Hispanoamérica el subtítulo sea mucho más popular que el doblaje, basta con mirar los foros hispanoamericanos del cine.

Es precisamente el lenguaje innovador el motivo del gran éxito de dibujos animados contemporáneos en todo el mundo

Todos nos acordamos de las producciones tan exitosas como *Shrek* o *Madagascar*, cómo el lenguaje chistoso, lleno de coloquialismos, las alusiones culturales del famoso burro y de los animales del zoológico de Nueva York nos hacían reír... El lenguaje familiar de la versión original en inglés impuso el tono informal de las versiones traducidas, y es precisamente este lenguaje innovador la causa del gran éxito de

dichas producciones en todo el mundo. En cuanto a las versiones en español, de acuerdo con la tendencia presentada arriba, se hicieron dos versiones de dichas películas infantiles, primera para España y segunda para Hispanoamérica producida en México. Así pues en *Shrek* y *Madagascar* encontramos un montón de palabras y construcciones típicas mexicanas. Escuchamos al burro decir: *¡Qué chido!* o *¡Qué padre!*, mientras las palabras: *chido* y *padre*, con el sentido de *algo estupendo*, solamente se las utiliza en México; en los demás países donde se distribuyó la película suenan raras. Si se hubieran hecho más de una sola versión de la película, podrían utilizarse los equivalentes tales como, por ejemplo: *bacán* en Cuba, *bárbaro* en Perú y Argentina, *de ataque* en Colombia o *purete* en Paraguay. Otro ejemplo *puede* ser:

BURRO: *Le echas indirectas y como no entiende pues no se va, y luego el silencio, ¿a poco no?*

A *poco* es una expresión muy típica de México, que sirve para pedir confirmación o conformidad, y no existe en los demás países hispanohablantes, así pues un pequeño espectador chileno o ecuatoriano podría preguntarse: ¿Qué exactamente quiere decir el burro? Y esto es apenas el comienzo de sorpresas lingüísticas. En otra escena escuchamos: *¡No sabes que gacho que te consideren un monstruo!*, donde *gacho* quiere decir *malo*, *desagradable*, no obstante, en los demás países hispanohablantes no significa nada más que *encorvado*, *inclinado hacia la tierra*. La acción de la película se desarrolla y en cierto momento el burro indignado por el comportamiento inadecuado de su compañero dice: *Pfu Shrek, ¿tú hiciste eso?* *¡No manches!*, donde *no manches* es el eufemismo de una expresión más vulgar: *no mames*, utilizada

solamente en México como expresión de incredulidad.

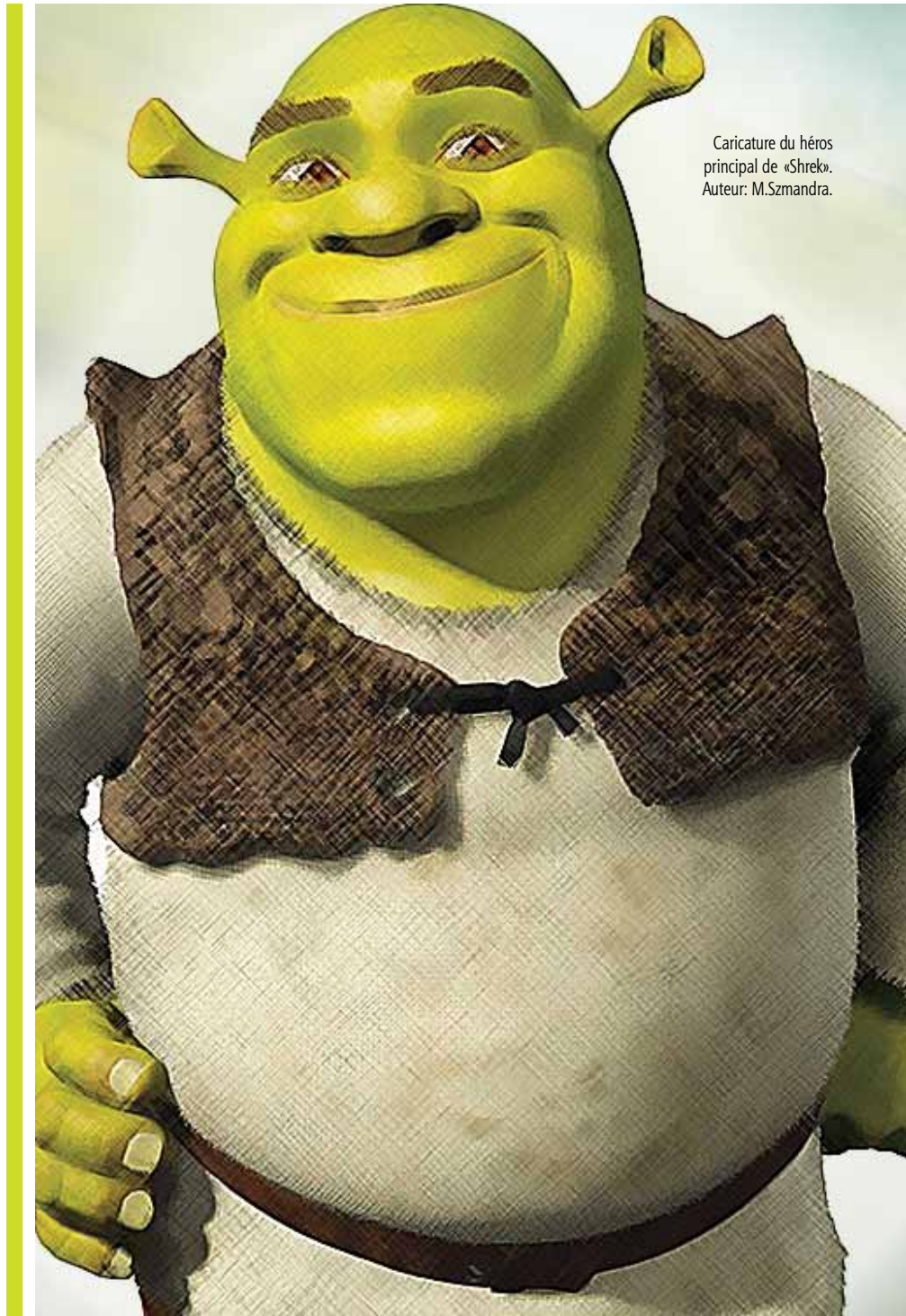
En *Shrek* y *Madagascar* encontramos un montón de palabras y construcciones típicas mexicanas

Shrek sin duda era una película crucial en el mercado de dibujos animados, más tarde aparecieron muchas más que siguieron su convención e igual como *Shrek* se caracterizan por un lenguaje muy informal. En *Madagascar*, por ejemplo, encontramos las expresiones tales como: *bato* o *cuate* con el significado de *amigo íntimo* que adquiere en México y en algunos países centroamericanos, mientras que en los demás países hispanos, o no existe, o tiene diferente significado. Como leemos en el Diccionario de la RAE²², *bato* puede referirse a *un hombre tonto, de pocos alcances*, lo cual puede causar una confusión, ya que lo que quiere lograr el personaje en esta escena seguramente no es ofender a su amigo. Si se hubieran hecho más de una sola versión de la película para varios países de América, los traductores en este contexto podrían elegir entre muchas otras palabras tales como: *ambia* en Cuba, *choche* o *huevo* en Perú, *gomía* en Argentina, *mijo* en Colombia o *yunta* en Chile, Ecuador y Perú. Una situación parecida la observamos en el uso de la palabra *chamaco*, que en México, Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana se utiliza con el sentido de *niño, joven*, mientras que en los demás países obtiene cierto valor despectivo.

De esta manera podríamos multiplicar los ejemplos, ya que es el nivel léxico donde se hace particularmente visible la diversidad del español, aunque no es el único. En nuestras películas infantiles también podemos encontrar muchos rasgos localistas en el nivel morfosintáctico tales como: el uso excesivo de los diminutivos tan característico para

México, así pues que no nos sorprenda la acumulación de: *de veritas*, *mieditos*, *manitas*, *personitas* y *minutitos*. Otro rasgo muy mexicano en mencionadas películas es el uso del pronombre *le* enclítico con valor intensificador, las formas tales como: *bájale*, con el sentido de *tranquilízate*, u *órale*, utilizado para expresar sorpresa o acuerdo, son normales del todo en México pero en los demás países resultan extrañas. Por otro lado, conviene mencionar aquí la cuestión de los tratamientos utilizados

en este tipo de películas, ya que existen ciertas desigualdades entre diferentes regiones del mundo hispano al respecto. Concentrémonos en los tratamientos informales, ya que son los que caracterizan los dibujos animados. México pertenece a la zona de *tuteo*, es decir, a la zona donde la forma de tratamiento informal es *tú*, así pues es lógico que en la traducción hecha en México los personajes digan por ejemplo: *sabes de qué estoy hablando*. No obstante, no debemos olvidar que un tercio del mundo



Caricature du héros principal de «Shrek». Auteur: M.Szmandra.

Por debajo del lenguaje oficial encontramos las variantes regionales, el habla de relaciones informales, el lenguaje vivo y expresivo que no puede ser insípido, por eso tiene sus privilegios

hispano utiliza *vos* en vez de *tú* como el tratamiento de confianza; si los estudios de doblaje hubieran preparado más de una versión hispanoamericana y hubieran tomado en cuenta varias formas del *voseo* existentes en diferentes países, la frase alegada arriba tendría una forma diferente en ciertos países: en Argentina, Uruguay, Paraguay y Centroamérica sería: *Vos sabés de que estoy hablando*, y en Bolivia y Chile sería: *Vos sabéis de que estoy hablando*.

Ya para terminar, no podemos pasar por alto las diferencias regionales en el nivel fonético- fonológico, ya que cada región del mundo hispano tiene sus rasgos característicos: en Cuba se observa una fuerte aspiración del /s/ en Colombia incluso en la lengua culta se tiende a la sonorización del /s/; algunas zonas diferencian entre /ʎ/ y /y/, otras no; en Puerto Rico prevalece la neutralización de la oposición entre /r/ y /l/ ²³, etc. Además de la pronunciación, un rasgo muy importante es la entonación que en cada región es un poco diferente. En Argentina destaca la entonación marcada por la influencia italiana, en Colombia es típica la entonación grave y continua, en México, especialmente en la altiplanicie, se manifiesta la entonación circunfleja, etc. Los actores mexicanos que actúan en la mayoría de los doblajes para Hispanoamérica no pueden de repente librarse de su acento, pronunciación y entonación típicas mexicanas, pues ¿a quién tendrían que asimilarse entonces? Naturalmente, una sola versión de la tra-

ducción de una película infantil para 19 países hispanoamericanos no puede ser perfecta para todos.

Obviamente, la traducción hecha en México en el marco general es comprensible en toda Hispanoamérica, y en los momentos de dudas al espectador le sirven el contexto y el nivel visual. No obstante, la acumulación de las palabras y construcciones ajenas y la pronunciación diferente a la que conoce un pequeño espectador seguramente contribuyen a la falta de la naturalidad, no corresponden a la domesticación y en muchas ocasiones pueden causar sorpresa o incluso malentendido por parte de un espectador boliviano, chileno o peruano. La solución sería hacer más de una sola versión de la traducción de dibujos animados para Hispanoamérica, tanto más que en la actualidad hay más países en Latinoamérica que han acogido el doblaje como industria. En esta situación México y España ya no son las únicas posibilidades para hacer el doblaje al español. Además, el nivel de los centros del doblaje en otros países de América ha mejorado de modo importante. Pero en esta cuestión la sensibilidad de los pequeños espectadores está en las manos de los potentados de la industria cinematográfica.

1 Quilis A., « La lengua española en el mundo », Editorial Universidad de Valladolid, Valladolid 2002, pp. 108.

2 Rosenblat Ä., « Nuestra lengua en ambos mundos », Salvat Editores S.A. Alianza Editorial S.A., Estella 1971, pp. 32-33.

3 Hurtado Albir A., « Traducción y Traductología.

Introducción a la traductología », Cátedra, Madrid 2004, p. 77.

4 Tomaszewicz, T., « Kształcenie tłumaczy na potrzeby komunikacji audiowizualnej ». En: *O nauczaniu przekładu*, ed. Anna Semkiewicz, Tępis, Warszawa, 2001, pp. 120-129.

5 Hurtado Albir A., « Traducción y Traductología. Introducción a la traductología », Cátedra, Madrid 2004, p. 77.

6 Chaume F., « Cine y traducción », Cátedra, Madrid 2004, p.31.

7 *Ibidem*

8 Fodor, I., « Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetical and psychological aspects », Buske, Hamburgo, 1976.

9 Lipiński, K., « Vademecum tłumacza », Wydawnictwo Idea, Kraków 2004, pp.16-20.

10 *Ibidem*

11 *Ibidem*

12 Danan, M., « Dubbing as an expression of nationalism ». En: *Meta*, 36/4, 1994, pp. 606-614.

13 Lorenzo García, L y Pereira Rodríguez, A. M. « Doblaje y recepción de películas infantiles ». En: *La traducción. Estrategias profesionales*. Ed. Isabel Pascua Febles, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 2001, pp. 193-203.

14 Venuti, L., « The Translator's Invisibility: History of Translation », Routledge, Londres 1995.

15 Zaro Vera, J., « Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtítulos ». En: *La traducción para el doblaje y la subtítulos*, coord. Miguel Duro, Cátedra, Madrid 2001, pp.47-63.

16 Nida, E. « Toward a science of translation with special reference to Principles and procedures involved in bible translation », Leiden, London 1964.

17 Ponce Márquez, N., « Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional ». Consultado: 5 de julio de 2010, en: <http://www.tonosdigital.com>

18 Galán, D., « La lengua española en el cine ». Centro Virtual Cervantes. Consultado: 27 de enero de 2010, en: <http://cvc.cervantes.es>

19 Vigil, S., « El doblaje al español: un problema para las compañías cinematográficas ». 1º *Jornadas Regionales de Actualización en Comunicación "La investigación en comunicación social"*. Consultado: 27 de enero de 2010, en: <http://www.ucasal.net>

20 *Ibidem*

21 *Ibidem*

22 *Diccionario de la lengua española de la RAE*. Vigésima segunda edición. <<http://www.rae.es>>

23 Vaquero de Ramírez, M., « El español de América I. Pronunciación », Arco Libros, Madrid 2003, pp. 34-42.

ReVue Section italienne

49 In cerca del “Sé” ovvero una breve riflessione sull’identità umana sull’esempio di Nina, protagonista di “Senza sangue” di A. Baricco

The following article is an attempt to analyze human identity as an entity functioning in cultural and social contexts as well as oscillating between the its psychical and physical forms.

Theories referred to that human identity is shaped on equal terms by its interaction with the outside world and its innate unique features. Thus the division into objective and subjective identities arises, in which the two being frequently contradictory, coexist and complement each other within one human entity.

Numerous divergences in identifying particular internal and external influences upon a character make coming forth with a definition of identity as such a very challenging task. Nevertheless, as C. G. Jung states, what seems to be of predominant relevance in identifying one’s character is the ultimate combination of his innate psychological features and the external circumstances he undergoes.

Moreover, man being born with a number of characteristic features that could be ascribed to his genetic heritage interacts with the outside world and evolves – thus undergoing a process described by E. Erikson as psychosocial.

The diversity of events, coincidences and circumstances differ from one individual to another but the common feature is their vulnerability to change, instability as well as the ability to transform.

A part of the article is the analysis of attitudes and motivation of Nina, the protagonist of Alexander Baricco’s “Without Blood”. Nina’s identity is very chaotic thus making it very difficult to recognize the true reasons for her acting. Whatever the reasons behind her behaviour are, Nina’s inconsistency depicts human instability as such. She is influenced by the particular circumstances as well as by the social and historical context, which seems to prove that human identity is the combination of both the innate as well as the external.

Key words: *human identity, psychological features, Nina - the protagonist of “Without Blood”, behaviour*



Justyna
Kazun

In cerca del “Sé” ovvero una breve riflessione sull’identità umana sull’esempio di Nina, protagonista di “Senza sangue” di A. Baricco

Ogni uomo nasce con l’istinto dell’esploratore che sin dai primi giorni lo stimola alla scoperta del nuovo, del non visto, allo scoprire dell’ignoto. Nel procedimento della vita con la transizione dallo stato di una totale inconsapevolezza del “Sé”, si passa all’attivazione del conscio esistere man mano che la maturazione della psiche umana avanza nel tempo.

In tutte le tappe dello sviluppo dell’essere umano è nota la permanenza dell’intrinseca voglia conoscitiva in riferimento non solo alla realtà oggettiva, ma pure alla stessa natura innata dell’uomo. Una persona viene a priori indirizzata alla continua ricerca del proprio “Io” che messa in atto consegue all’affermazione del “Sé” che emerge, gradatamente, come frutto dell’interdipendenza dei fattori diversi. Pur essendo l’identità un componimento complesso, spesso contraddittorio, si sono elaborate alcune teorie che evidenziano i

punti importanti per l’insorgenza, per lo sviluppo e per la definitiva affermazione di essa.

Le fonti autorevoli ribadiscono la centralità dell’assimilazione delle norme e dei valori della cultura nella formazione dell’identità del soggetto. Per questo la coesistenza dell’individuo nella società diventa un forte punto d’ancoraggio per chi indaga nel mondo della strutturazione dell’identità umana. Sulle pagine seguenti del presente articolo, si rievocheranno le teorie elaborate da alcuni studiosi che

pongono un accento particolare proprio su questo argomento -

mento. Nell’ottica eriksoniana, ad esempio, la società e la storia interagiscono con l’individuo nel suo processo dell’identificazione e in questo modo in ogni cultura varia il tempo e l’attenzione riservata agli otto stadi dello sviluppo psicosociale. C. G. Jung, il padre della formulazione del concetto dell’individuazione, sottolinea, invece, l’imminenza della differenziazione dal collettivo, da parte dell’individuo, affinché si raggiunga l’autonomia che è sempre preceduta dal conflitto all’interno dell’Io.

Le origini della parola “identità” e varietà semantica del termine

La provenienza del vocabolo identità, pur manifestandosi esso in varie forme grafiche in lingue diverse, è indistinguibile per tutti i sistemi linguistici delle lingue romanze e per altri che attingono, almeno in parte, dal latino le loro basi per la formazione del vocabolario.

Il vasto spettro di idee, invece, che vengono incluse nel termine d’identità fanno desumere che non si tratti di un concetto semplice da analizzare, anzi è una vera e propria sfida affrontare vin-



coli e contraddizioni della sua natura astratta, perciò è indispensabile ritornare proprio alle origini e apprendere quali siano i fondamenti, dandosi in quel modo un'idea perché l'identità è tutt'ora l'oggetto di forte interesse delle menti dotte.

Il termine "identità" ha subito varie trasformazioni del significato e della forma grafica, nel corso dei secoli, dipendentemente dalle esigenze, acquistava varie sfumature corrispondenti alle pretese dell'ambiente in cui funzionava. Pian piano si è cristallizzato il significato odierno le cui radici sono ritrovabili nell'antichità. Il vocabolo proviene dalla lingua latina, vale a dire dal latino tardo, le origini del quale risalgono al IV secolo. L'identità equivale all'identitāte(m) (da cui identicu(m)), emersa a partire da ídem - proprio, stesso, medesimo, usato per evitare ripetizioni di nomi, indicazioni, citazioni. Dal basso latino identitas si trasformò in identitā che poi diede l'inizio all'identico. Il vocabolo "identità" nella lingua italiana è un sinonimo dalla medesimezza, il che vuol dire l'essere alcune cose surrogabili l'una all'altra senza che possa indursene mutamento di sorta. L'identità viene, dunque, considerata come uguaglianza completa e assoluta. Nella lingua francese e quella inglese - identique e identity (identico, uguale) - derivano dal latino medievale, dalla parola identicus cioè 'esattamente identico', invece il vocabolario latino - polacco rinvia a: eadem, idem - dal latino classico che indica - stesso, identico, uguale, anche nelle comparazioni: così come, t a l e

quale.¹

Il significato della parola "identità" varia a seconda dei punti di vista. Giaché si sottopone all'analisi di diverse scienze, pare sia inevitabile l'esistenza di una vasta gamma di interpretazioni emerse a forza dell'impegno comune degli studiosi che, accomunati da alcuni principi, dissimilati dagli altri, hanno dato vita ai differenti concetti legati all'identità. In questo modo, vista tramite il prisma della psicologia, l'identità è: "la consapevolezza di sé in quanto individuo stabile nel tempo e differenziato dagli altri."² Nel linguaggio filosofico, invece, è noto il termine principio d'identità che sarebbe principio logico, secondo il quale ogni concetto consegue essere identico a se stesso.

Il campo semantico del termine include, oltre a quelli sopraelencati, i seguenti significati:

- L'identità è un insieme dei caratteri fisici e psicologici che rendono una persona diversa da ogni altra.
- Il termine identità si riferisce a cosa, ciò che essa è, le sue caratteristiche peculiari.
- L'identità è anche un complesso dei dati anagrafici e somatici che consentono di riconoscere una persona (stabilire l'identità di qualcuno).³

Le identità soggettiva e oggettiva

L'idea dell'identità, come si è visto, non è un concetto omogeneo, presenta vaghe, complesse sfumature talvolta difficili da interpretare. Fin dall'antichità, risalendo ai tempi di Platone, alla prova dell'analisi di essa si sono impegnate le menti onniscenti, ma quello che emerse fu e lo è fino ad ora, pura e propria mobilità, instabilità ed irregolarità del termine. Tuttavia, pur essendo l'identità un qualcosa difficilmente definibile, immergendosi nel profondo dell'idea si potrebbero scorgere alcuni punti fissi, a cui ancorarsi come criteri di riferimento. L'imminente pluralità dell'identità che spetta ciascun vivente esposto continuamente alle influenze esterne, è niente meno una parte integrante della sua vita socio-culturale. È inevitabile che l'uomo non entri in interazione con l'ambiente in cui vive. È impossibile che non appaia il dualismo della concezione del sé suddiviso in due contrapposizioni: la concezione del proprio "io" in opposizione con quell'io impostoci dalla società: "L'io umano, nel processo di definizione della propria identità guarda se stesso finalizzando il proprio progetto di vita sul proprio mondo este-



riore oppure su quello interiore, conformandosi al giudizio che verrà dato dagli altri (sulla base di appartenenze sociali esplicite) oppure scegliendo i propri ideali di vita a cui rimanere fedeli.⁴

L'acquisizione dell'identità diventa dunque il punto d'incontro fra immaginazioni individuali e contingenze sociali e culturali, dato che un individuo è in grado di valutare se stesso soltanto intrattenendo rapporti con l'ambiente circostante. Nella maggioranza dei casi si crea una certa discordanza fra come un individuo si sente e si definisce, e come lo vedono gli altri. Bisognerebbe, comunque, sottolineare il fatto che il suo modo di vedersi è niente meno che il riflesso della maniera in cui viene percepito, vale a dire della maniera in cui sa di essere percepito dagli altri. Il conflitto che spesso appare nei rapporti tra "io" individuale e "io" negli occhi altrui, svela coesistenza delle due contrastanti identità: di quella soggettiva e di quella oggettiva. Ciascuno di noi ha un'identità per gli altri, ma ha anche un'identità per sé. L'identità soggettiva è niente altro che la mia visione di me: "è l'insieme delle mie caratteristiche cose come io le vedo e le descrivo in

me stesso."⁵ L'identità oggettiva invece, o meglio dire la sua riconoscibilità, presenta tre principali modalità:

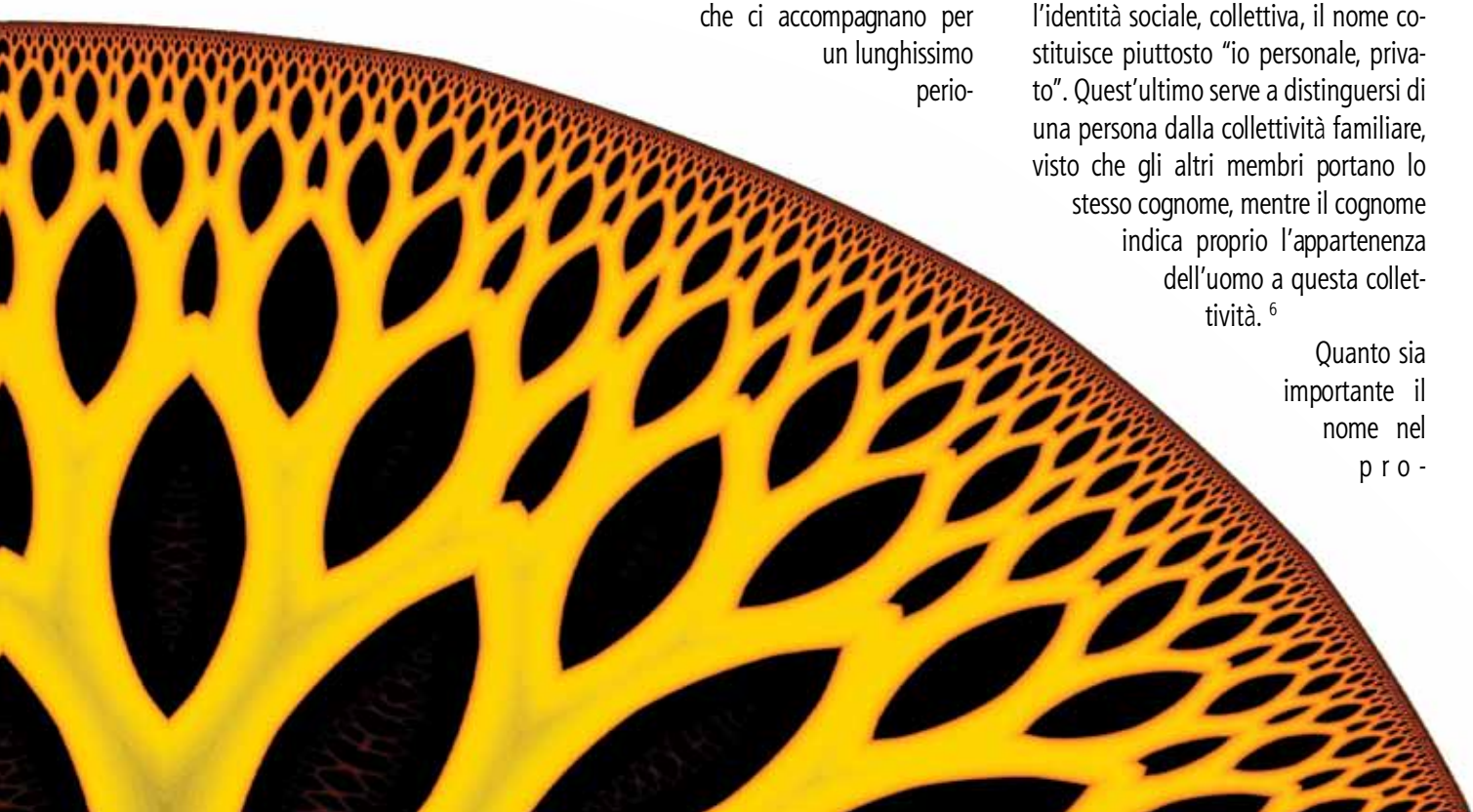
- L'identità fisica che è segnalata soprattutto dalle fattezze peculiari, quelle che permettono di non essere scambiati con qualcun altro.
- L'identità sociale è un insieme di caratteristiche quali: età, stato civile, professione, livello culturale ecc.
- L'identità psicologica, ossia la personalità cioè il modo di essere, lo stile costante.

Alcuni aspetti dell'identità, con il passare del tempo, mutano, altri invece rimangono invariabili molto più a lungo. Accade che l'identità sociale è la più incline ai cambiamenti, rispetto le altre due, sia lo stato civile, sia l'età o professione sono aspetti facilmente trasformabili. L'identità fisica, invece, viene modificata gradatamente, non si notano grossi cambiamenti della fisicità da un giorno ad altro. La più permanente è l'identità psicologica, giacché la personalità, che in gran parte è condizionata dai fattori genetici e che prende una forma stabile nell'infanzia, una volta formata, cambia poco: i tratti del carattere, attitudini, modo di agire o di comportarsi in determinate situazioni sono aspetti che ci accompagnano per un lunghissimo perio-

do di vita.

Anche il nome sembra costituire un'inseparabile parte dell'identità dell'uomo. Una persona non solo ha il nome, ma in un certo senso lo è, perché fin dall'infanzia quel nome è la base dello sviluppo della nostra identità individuale. L'uomo per la prima volta reagisce al suo nome nella seconda metà del primo anno di vita, prima che avvenga il momento di usare la parola "io" per indicare se stesso. Il nome si potrebbe definire come un indicatore dell'identità esterna, oggettiva, per non dire quella imposta, indica dunque quella parte più esterna della dimensione dell'io, formatasi in base alle relazioni sociali. Nella vita quotidiana quando si vuole verificare l'identità di una persona si suole controllare per primo il cognome, poi il nome, generalmente riportati nei documenti vari come: la carta d'identità o la patente e simili, e che servono alla singolare riconoscibilità di ogni individuo. Benché sia il nome sia il cognome vengano assegnati all'uomo senza la sua conscia partecipazione, comunque costituiscono un perno del senso dell'aderenza alla propria identità individuale. Laddove il cognome potrebbe essere definito come l'identità sociale, collettiva, il nome costituisce piuttosto "io personale, privato". Quest'ultimo serve a distinguersi di una persona dalla collettività familiare, visto che gli altri membri portano lo stesso cognome, mentre il cognome indica proprio l'appartenenza dell'uomo a questa collettività.⁶

Quanto sia importante il nome nel pro-



cesso della cristallizzazione del sé, lo svela il caso della protagonista di Senza sangue di Alessandro Baricco⁷. All'inizio la ragazza viene conosciuta dal lettore sotto il nome di Nina. Nel procedere della trama assume diversi nomi, a seconda delle circostanze di vita e delle presenze altrui che hanno un influsso decisivo anche su questo aspetto della sua identità. Come dice lei stessa: "... Quando ero bambina il mio nome era Nina. Ma finì tutto quel giorno. Nessuno mi ha più chiamato con quel nome." (p. 58) La bambina si fa conoscere, subito all'esordio del romanzo, come la piccola figlia di Manuel Roca, un "criminale di guerra", punito in una drammatica esecuzione compiuta, a guerra conclusa. La piccola, durante l'uccisione del padre e del fratello, si trova nascosta in una specie di grande buco sotto il pavimento coperto da una botola. Si salva grazie alla pietà suscitata in un ragazzo che faceva parte del gruppetto, Pedro Cantos, chiamato Tito. Da quel giorno in poi, cioè dal momento della morte del padre, niente è come di prima nella sua vita. La protagonista assiste alla totale mobilità, instabilità del reale che ovviamente trova un riflesso netto nella sua identità, la quale si forma in base a quello che riceve dall'esterno. Il nome che dovrebbe essere un forte punto di

riferimento nell'identificazione di una persona, in caso di Nina diventa una cosa fluente, in continuo movimento, il ciò sicuramente non favorisce un rafforzamento del senso dell'identità individuale, unica e propria, ma al contrario diventa una causa dell'assiduo incremento del senso della confusione: "...Adesso ho tanti nomi. È diverso." (p. 59) Come fa una persona ad avere tanti nomi? Che tipo di persona può essere? Certamente non è facile il ritrovamento del sé quando si è costretti a funzionare in un totale ingarbuglio all'interno del quale non ci sono punti fissi né superfici adatte per un ancoraggio. Quel poco di senso della stabilità di Nina, viene messo in dubbio con la morte del padre. Passando nelle mani di Ricardo Uribe, la sua identità sociale assume un'altra forma, non è più la figlia di Roca, ma appartiene a un farmacista il quale: "...Viveva da solo con una figlia piccola che si chiamava Dulce." (p. 65) Il fattore rinforzante del caos, in caso di Nina, è l'impossibilità della cristallizzazione dell'io dovuta all'ulteriore offuscarsi della sua personalità proprio quando compare il conte di Torrelavid nella sua vita: "...La chiamavano Donna Sol perché era il nome che il conte le aveva dato" (p. 71) Il conte la chiama con un altro nome ancora, ascrivendo-

le un'identità sociale diversa da quella precedentemente assunta. Nina è assolutamente condannata alla privazione dell'identità completa. Siccome sono osservabili le mancanze di base per poter costruirla, non rimane che smarrimento da parte dell'individuo, incapacità di poter definirsi, frammentarietà ed incompatibilità tra gli elementi costitutivi fondamentali, ai quali fra l'altro appartiene il nome.

Il ruolo dell'ambiente familiare e costruzione del sé autonomo

I primi passi nella scena sociale l'individuo li compie nell'ambiente familiare, quello in cui viene introdotto in un modo naturale, quello che successivamente avrà un influsso deliberativo nell'avviamento alla costruzione della sorgente identità. L'emersione del sé individuale, che è un processo graduale e complesso, inizia fin dai primi giorni di vita per proseguire poi in un lungo periodo di crescita in cui ruolo fondamentale è assegnato ai genitori. Nei primi mesi della sua esistenza un bambino ha sensazione di essere tutto uno inseparabile con il corpo della madre. Similmente, per quanto riguarda il mondo esterno, il piccolo sente di aderire completamente, formando un'indivisibile unità con: persone, oggetti, luci, odori ecc. I primi avanzamenti nello sviluppo psicologico ed emozionale, lo indirizzano verso la consapevolezza di esistere come un nucleo assestante, separato e differente da quello che lo circonda. Al fine di sviluppare un'identità completa, lieta, senza segni di alcuna deviazione, è inevitabile che un bambino sia attorniato dalle presenze di persone che lo sorreggano e gli diano una mano tramite stimoli che possono aiutare la cristallizzazione della sensazione di essere un individuo differente e disgiunto. Affinché l'acquisizione dell'identità avvenga nella direzione

“
L'emersione del sé individuale,
che è un processo graduale e
complesso... do ai genitori

giusta, c'è bisogno di ricevimento dei messaggi positivi dall'esterno, quelli che successivamente porteranno alla soddisfazione del proprio modo di essere e permetteranno lo sviluppo di relazioni gradevoli con gli altri.

Sorrisi, parole piacevoli, tono gradevole della voce contribuiscono alla formazione di un'identità positiva e serena, soddisfatta e compiuta. Considerato che il bambino abbia, nella maggior parte dei casi, il rapporto più stretto con la madre, il suo ruolo è evidente ed indiscutibile, ma il compito di altri membri della famiglia non può essere emarginato.⁸

La vita di Nina, la summenzionata protagonista di *Senza sangue*, è un esempio perfetto in questo luogo dato che presenta delle evidenti mancanze di base familiare, generatrici di disastrosi esiti per l'evolversi del personaggio verso la scoperta della propria identità autonoma. La figura materna della protagonista non appare proprio nel romanzo. Nina non rievoca mai il nome di sua madre, ella non compare nemmeno nei suoi ricordi, sembra un fantasma inesistente. Il padre come il fratello appaiono fugacemente per sfumare poi con un colpo della mitragliatrice. L'età di Nina non è esplicitamente menzionata nella prima parte del romanzo, si è a coscienza, però, che si tratta di una bambina piccolina, e che tuttavia è già in grado di ragionare nel suo modo infantile. Vista l'assenza della figura materna, si osserva la centralizzazione della figura paterna. Tra Nina e il padre c'è un forte attaccamento psicologico e emozionale, come accade di solito in questi casi, il padre negli occhi della bimba è il sommo punto di riferimento in qualsiasi questione problematica riguardante la sua vita. Quando Nina doveva infilarci



L'imminente pluralità dell'identità che spetta ciascun vivente esposto... do vita socio-culturale

nel nascondiglio sotto terra: "...cerco istintivamente negli occhi del padre qualcosa che la aiutasse a capire." (p. 13), non trovando la risposta comunque obbedi con gran fiducia. Il comportamento della ragazzina è dovuto alla certezza che le parole del genitore sono incontrastabili: "...Non aver paura, Nina, non ti può succedere niente." (p. 12). Quel poco basta per tranquillizzarla, quel breve accertamento ha la massima forza persuasiva giacché derivato dalla bocca del papà, il quale nella percezione della ragazza, non può ingannare, non può dire bugie. La bambina fino alla fine ne è convinta, e con tenera ingenuità infantile, anche dopo la morte del genitore, non accetta verità diverse, ma vuole credere a quello che le è stato detto da parte del padre: "...Pensò che adesso tutto sarebbe finito. Suo padre sarebbe venuto a prenderla e sarebbero andati a cena. Pensò che di quella storia non avrebbero più parlato, e che presto l'avrebbero dimenticato..." (p. 37).

La morte di Roca costituisce un violento staccamento, incomprensibile per la schietta mente infantile, dal perno intorno al quale la bambina è riuscita a costruirsi qualche germogliante nucleo della propria identità. Le è stata negata la sicu-

rezza al posto della quale subito nasce ambiguità, paura e instabilità che messe insieme formano un muro enorme, difficilmente varcabile, per procedere a seconda dei ritmi naturali, verso la conquista di sé. Nina nel profondo dell'animo è completamente avvilita, le mancano: sicurezza, certezza, autostima, valori fondamentali la cui fonte primaria è la famiglia, quando manca essa, è difficile sentirsi in grado di affrontare la ferocia e l'inesorabilità del mondo circostante. Nina elabora il proprio sistema per la sopravvivenza immedesimandosi in un animale chiuso nel guscio che cerca di schermare i colpi.

L'identità sociale

Un piccolo essere, entrando nella scena sociale che man mano si estenderà sempre di più e che esigerà una viva partecipazione nell'interpretare dei ruoli diversi, apprende l'arte di agire, principalmente, tramite l'atto d'identificazione con diversi modelli e autorità prescelte. All'inizio sono i genitori, i fratelli, le sorelle con cui un bambino cerca d'identificarsi, poi appaiono gli amici, gli ideali dell'ambiente in cui vive quelli familiari e quelli culturali, personaggi dalle fiabe, dalla televisione, dal mondo dello sport. Tutto ciò rende



effettivo l'assimilare dei comportamenti conformi, norme e leggi a cui il soggetto è sottomesso lungo tutta la sua vita. Un individuo, per poter funzionare, deve anche trasportare, all'interno della propria coscienza, alcuni modelli d'identità di gruppo, dato che è sempre collocato in un determinato contesto spazio-temporale e socio-culturale. All'interno dei gruppi è anche possibile accertarsi della propria identità individuale, visto che la posizione, in cui ci si può trovare, presenta diverse sfumature: dalla posizione prestigiosa, alla subordinazione o alla parità. Con il passar del tempo, specialmente nel corso dell'adolescenza, comincia la disgregazione dai modelli infantili e lo stabilimento delle capacità e dell'arbitrio personali.⁹ In tutto il percorso delle tappe transitorie del sé, un individuo è soggetto alla costante osservazione altrui. Gli altri avvalorano o invalidano la nostra identità per alcuni aspetti, essi inve-

ce contribuiscono alla "nostra integrità psichica e l'immagine coerente che abbiamo di noi stessi."¹⁰ Il giudizio altrui può, alcune delle volte, dare impulso verso forme d'identità collettiva, oppure dirigerci nella direzione opposta, verso un'identità individuale ed autonoma. Indiscutibilmente un'identità si realizza nella sfera di seguenti livelli: individuale, gruppe o sociale.

Il contesto storico-sociale in cui viviamo, influisce decisamente su quello che si può definire l'identità sociale la quale ci è, in un certo modo, impressa tramite la nostra partecipazione ad una determinata collettività. I suoi esponenti quali: scuola, famiglia, religione ci formano per un eventuale ruolo che dovremo intraprendere. L'identità sociale, la si potrebbe percepire come una corsa che ci posizionerà in un ruolo sociale ben definito e riconosciuto dal resto della società. Il genere di attività che svolgiamo e la posizione che occu-

priamo, in un determinato luogo e in un determinato tempo, diviene allora un importante indizio della in quale direzione in cui va l'identità propria, e, nello stesso tempo, quale è il suo compito all'interno dell'identità collettiva. Relativamente vicini sono i tempi quando le identità sociali avevano una forma ben precisa. Tradizionalmente le donne si occupavano dei figli, gli uomini dovevano guadagnare i soldi per provvedere ai bisogni della famiglia. Anche il tipo di attività lavorativa, specialmente in riferimento a determinati ceti sociali, era prestabilito: un figlio del mercante non poteva far altro che occuparsi della mercanzia, i figli dei contadini aiutavano a coltivare la terra per riprendere poi l'attività dei genitori.

Oggi giorno tutto cambia, niente è stabile, la realtà sta in assiduo stato di transizione. Le identità costituiscono, come gli altri aspetti della realtà, una parte mobile di essa, non devono aderire perfettamente ai principi del-

la cultura in cui esistono. Un individuo tenta continuamente di cambiare la cultura, è possibile lo spostamento da un livello sociale ad altro, acquistando in quel modo un'identità sociale desiderata. Quanto più una persona conosce i suoi pregi e le sue virtù, tanto più può costruire: "un'identità oggettiva funzionale ai suoi interessi e tale da compiere i doveri dal punto di vista dell'interesse sociale. Un'identità sana, in un modo attivo maneggia il suo ambiente, rivela una particolare unità e continuità ed è capace di percepire in un modo corretto se stessa e l'ambiente circostante."¹¹ Affinché un individuo sviluppi ciò che è necessario per essere concepito come un'identità funzionale e completa, c'è bisogno di un graduale evolversi degli stadi che suddividono la vita umana in diverse tappe deliberative.

E. Erikson, un neofreudiano e il personaggio chiave della psicologia adolescenziale, in gran parte condivide la teoria di Sigmund Freud, ridimensiona però l'importanza che Freud attribuisce alla sfera sessuale e dà il primato alla questione socio-culturale negli stadi evolutivi della formazione del sé. Secondo E. Erikson la cultura e la società influiscono sul processo dello sviluppo di una personalità in un modo significativo. Lo sviluppo inizia nel momento della nascita, per terminare alla fine della vita di un individuo. Nella sua teoria, che polemizza con quella elaborata da S. Freud, Erikson estende lo studio dello sviluppo psicosociale includendoci: l'età giovanile, la maturità e la terza età, laddove S. Freud riteneva che lo sviluppo definitivo della personalità avesse avuto la sua conclusione nell'adolescenza.

La teoria di E. Erikson si concentra sul ruolo svolto dall'io, nei diver-

si periodi della vita, in cui si devono affrontare situazioni problematiche. Il suo sistema teorico suddivide lo sviluppo psicosociale in otto stadi nei quali si scinde la vita umana. Al centro di ogni stadio si trova un diverso problema psicosociale che un individuo deve sconfiggere per poter procedere nello stadio successivo. Tutti gli stadi hanno come scopo la ricerca della propria identità, la quale si acquisisce avendo superato le crisi evolutive (gli ostacoli specifici che caratterizzano ogni una delle otto tappe). Esse invece sono il risultato di una maturazione, determinata dall'insieme delle attese che la società ha nei confronti di un individuo. Per ogni crisi evolutiva Erikson indica una felice riuscita a cui contrappone un eventuale fallimento e le sue conseguenze.

Il contesto in cui evolve, nasce e cresce un'identità, è paragonabile alla forza modellatrice che ha il potere di dare determinate forme alle plasmabili personalità. L'intreccio di contingenze, l'insieme delle presenze altrui, intromesse nella trama di ogni singola esistenza, costituiscono un potere superiore davanti al quale una persona ingenua diventa inerme. L'uomo, fin dai primi momenti della sua vita, deve far fronte a diversi ostacoli che nascono nel graduale processo di maturazione e costituiscono un'inseparabile parte della coesistenza ambientale. Nella concezione eriksoniana, l'esito dello sviluppo psicosociale, si presenta come il raggiungimento della compiutezza dell'io psichico ed individuale. Farcela con le tipiche difficoltà, in diversi periodi della vita, in fine conduce verso il bersaglio mirato, ossia verso la sfida di scoprire l'identità vera e propria. E. Erikson propone un'esplorazione della psi-

che umana affinché avvenga un'ulteriore consapevolezza di sé che è sempre un frutto dello scontro tra l'interiorità dell'individuo ed esteriorità, cioè la realtà circostante.

Indagando nella sfera psichica dell'uomo che è in stretta relazione con la sua personalità, non si può far a meno di rievocare il pensiero di C. G. Jung, ovvero quello della sua individuazione. L'individuazione è vista da Jung come un processo di caratterizzazione e formazione dei singoli individui, e in particolare lo sviluppo dell'individuo psicologico, come distinto dalla generalità, dalla psicologia collettiva. Prendendo in considerazione ambedue i livelli, quello collettivo e quello individuale, Jung sostiene che l'uomo abbia la propensione utile per gli intenti collettivi, quella che è dannosa invece per l'individuazione è la facoltà di imitare. Atti imitativi costituiscono un ostacolo nella strutturazione dell'identità. La realizzazione del Sé avviene durante il processo di individuazione, il quale corrisponde, appunto, all'acquisizione dell'individualità da parte dell'uomo. Alla nascita, un individuo vive in un certo stato di confusione, non avendo una personalità sicura, si identifica con l'ambiente. Il progressivo maturare persuade l'uomo all'abbandono della generalità e della collettività inducendolo all'ulteriore necessità di affermare la propria singolarità e la propria particolarità, già a priori fondate nella sua disposizione naturale. La prova dello sviluppo del particolare è sempre, più o meno, in contrasto con le norme collettive, è una sensazione apparente però, in quanto, il punto di vista individuale non è orientato in senso opposto alle norme collettive, ma solo in senso diverso. L'individuo per im-

boccare la via dell'individuazione, ha bisogno proprio delle norme per poter orientarsi di fronte alla società e per dare avvio all'aderenza tra gli soggetti entro la società, aderenza che è una necessità vitale.¹²

L'identità dell'uomo è un bel mosaico dei fattori diversi, anche di quelli formati indipendentemente dall'uomo e dalla sua volontà. L'atteggiamento, per esempio, costituisce uno degli elementi a cui spesso si ascrive la provenienza diretta dalla natura innata, ossia propensione caratteriale o addirittura genetica, invece il comportamento dell'uomo viene modellato sotto l'influsso di diverse esperienze che, ovvero non funzionano separatamente, bensì insieme concigliandosi alla natura profonda dell'essere umano, fanno emergere un certo tipo di modalità caratteristica e propria di un individuo. Gli avvenimenti che accadono nella vita di una persona hanno la forza plasmatrice non solo per il suo modo di fare, ma soprattutto per il suo profilo psichico di cui l'atteggiamento è un'espressione vera e propria. L'atteggiamento di Nina fin dall'inizio è piuttosto controverso. Mentre sta nascosta nella botola sentendo spari, grida e rumori, non urla, non sembra paralizzata dalla paura, ma si dedica alla ricerca della perfezione concentrandosi su se stessa. I meccanismi che fa scattare la psiche della bambina le aiutano a sorpassare i limiti posti dalla natura del suo genere, sollevando l'animo

suo su un livello superiore e portandolo allo stato dell'affrancamento dalla materialità, ponendo, in questo modo, al centro la primordietà profonda. L'autore stesso del romanzo sottolinea l'età puerile della prota-

“
 Gli avvenimenti
 che accadono nella
 vita di una persona
 hanno la forza... do è
 un'espressione vera e
 propria

gonista per evidenziare l'incapacità di Nina nel comprendere certe cose, ma dall'altra parte, si serve di essa per mettere alla luce la purezza, l'incorruzione della mente ingenua, e nello stesso tempo il perfetto, naturale difendersi dall'irruenza esterna affinché si mantenga un giusto equilibrio interno.

Il consecutivo scontro con la realtà è molto doloroso, tuttavia sopportabile, appunto, per la puerilità della protagonista. Nina, nonostante il passar del tempo, conserva in sé un minuto elemento di infantilismo, il che sembra esserle d'aiuto in diverse bizzarre situazioni della sua vita, come lo è nel giorno della morte dei suoi familiari.

Nella seconda parte del romanzo appare una completamente nuova figura di Nina, giacché matura. Ma non è soltanto l'aspetto fisico

che cambia, il lettore ha anche possibilità di scoprire diversi tratti caratteriali, peculiarità psichiche della protagonista espresse dal suo comportamento. La passività, precedentemente menzionata nel presente articolo, sembra uno dei tratti caratteristici di Nina. In riferimento al suo relazionarsi con diverse persone si direbbe che la donna assume la strategia di ritiro a causa delle esperienze che è costretta a subire, tuttavia sorprendentemente si scopre una certa contraddizione. Tito racconta dei fatti connessi al passato di Nina che stupiscono, come la morte di el Gurre di cui lei è la presunta esecutrice.

In Nina, in una continuazione, si scontrano diverse opposizioni come la determinazione con l'esitazione, notabili quando la donna conduce Tito a passare la notte con lei, con l'intenzione di vendicarsi, e ci rinuncia perché sul palcoscenico emozionale assurgono sentimenti come: clemenza, perdono anziché voglia della rivalsa. Sulla pagina finale del romanzo metaforicamente, in poche parole, presenta la sua visione del mondo, e il suo modo di ragionare:

Allora pensò che per quanto la vita sia incomprensibile noi la attraversiamo con l'unico desiderio di ritornare all'inferno che ci ha generati, e di abitarvi al fianco di chi, una volta, da quell'inferno, ci ha salvato. (...) chi ci ha salvati una volta lo possa poi fare per sempre. In un lungo inferno identico a quello da cui veniamo. Ma

d'improvviso clemente. E senza sangue. (p. 105)

È la quintessenza dell'identità di Nina, piena di contrasti e controversa. Voler ritornare all'inferno non è mica una voglia qualsiasi, ma lei a quell'inferno associa la propria esistenza, da esso nasce Nina con le determinate peculiarità, mai più franca dall'ombra del passato, stracolma dell'amezza, completamente disillusa, costretta a condurre la propria esistenza in un abisso infinito. Quello che le dà la forza e il senso della vita, è l'esistenza di Tito che in caso suo assume il ruolo dell'Animus junghiano, e che spinge la protagonista verso la figura dell'eroe a cui deve la sua salvezza. Ora è spiegabile il fatto del: rinuncio della vendetta, della clemenza, e del desiderio di pace. Visto che l'immagine dell'Animus nasce primariamente in base ai rapporti con i genitori, in caso di Nina con il padre, e successivamente si proietta su uomini o donne, dipendentemente dal sesso del soggetto, in questo determinato caso su Tito che suscita i sentimenti positivi da un lato, negativi dall'altro, Nina non lo può eliminare. Ammazandolo distruggerebbe il fievole nesso esistente tra lei e il padre che ha costituito la fonte primaria per la formazione dell'immagine del suo eroe.

Per concludere

A comporre l'identità dell'uomo un ruolo significativo svolgono diversi aspetti inclusi nel vasto spettro della complessità della natura umana. A prescindere dalla fisicità, che è un innegabile punto di riferimento, si potrebbero menzionare fattori seguenti: rapporti interpersonali che influiscono sulla formazione delle personalità individuali, inclinazioni

psichiche determinanti l'atteggiamento dell'uomo nei confronti del mondo esterno, quello che si ricava dalle proprie esperienze di vita, e finalmente, tutte le costrizioni a cui si è sottoposti al fine di funzionare nella società. Focalizzandosi sul caso di Nina, come un oggetto ideale da analizzare, perfetto per le sue caratteristiche modellate a forza delle esperienze particolari, si è evidenziato quanto sia propensa alle trasformazioni l'identità umana, e che a determinarlo c'entrano sia diverse situazioni di vita sia le persone coinvolte in esse. Considerato che un'indubitabile metamorfosi della protagonista è dovuta non solo alle presenze o assenze altrui, ma altrettanto allo sviluppo psichico e il procedimento della differenziazione, l'induzione fa insorgere un accertamento che l'evolversi dell'identità si muove sui due piani: quello dell'avanzamento psichico e quello ambientale e sociale legati da un stretto rapporto di interdipendenza. Nina acquista la sicurezza di sé nel momento in cui giunge alla fine il processo di differenziazione, cioè lo stacco netto dagli altri, dalla psicologia collettiva, quando smette di dipendere dalla volontà altrui e inizia a decidere lei della propria vita e delle proprie azioni. L'identità dell'uomo è, quindi, la quintessenza della sua natura eroica che sconfigge gli ostacoli (osservabile nella teoria eriksoniana), bensì anche della sua indole conflittuale dell'io che spunta nel procedere del percorso verso la conquista dello stato esistenziale autonomo assegnato all'uomo a priori dalla potenza generatrice (visto dalla prospettiva junghiana). Tuttavia ogni soggetto gerarchizza i vari elementi della propria esperienza in modo individuale, attribuendo loro

un diverso livello di valore e usandoli come punti di ancoraggio della propria identità irripetibile.

- 1 A. Gałdowa, "Wprowadzenie", in *Tożsamość człowieka*, a cura di A. Gałdowa, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000, p. 10.
- 2 N. Zingarelli, *Lo Zingarelli Vocabolario della lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli Editore, maggio 2005, p. 838, voce: identità.
- 3 AA. VV, *Dizionario italiano. Dizionario fondamentale*, Novara, De Agostini, 2005, p. 580, voce: identità.
- 4 C. Dubar in E. Veronesi, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Torino, Effatà Editrice, 2004, p. 84.
- 5 E. Veronesi, "Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà", op. cit., p. 95.
- 6 A. Gałdowa, "Dźwięk, który nie jest nawet częścią ciebie – Imię a tożsamość", op.cit., pp. 187-189.
- 7 Tutte le citazioni con la pagina indicata fra parentesi saranno tratte da A. Baricco, "Senza sangue", Milano, Rizzoli, 2002.
- 8 A. Oliverio Ferraris, "La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé", op. cit., p. 33.
- 9 "Antropologia e verità dell'uomo", a cura di C. Caltagirone, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Ed., 2000, p. 38.
- 10 A. Oliverio Ferraris, "La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé", op. cit., p. 15.
- 11 M. Jahody in E.H.Erikson, *Tożsamość a cykl życia*, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo ABEDIK, 2004, p. 47, [trad. di J. L.].
- 12 Ivi, pp. 146-151.